أعلام الأدب العربي الحديث

واتجاهاتهم الفنية

الشعر - المسرح - القصة - النقد الأدبي

الدكتور محمد زكي العشماوي
أستاذ النقد الأدبي
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش سوتير - الأزاريطة - ت. ٤٨٣٠١٦٣
٣٨٧ ش قنال السويس - الشاطبي - ت ٥٩٧٣١٤٦

أعلام الأدب العربي الحديث

واتجاهاتهم الفنية

الشعر - المسرح - القصة - النقد الأدبي

الدكتور محمد زكي العشماوي
أستاذ النقد الأدبي
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

٢٠٠٠

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش سوتير - الأزاريطة - ت ٤٨٣٠١٦٣
٣٨٧ ش قنال السويس - الشاطبي - ت ٥٩٧٣١٤٦

دار المعرفة الجامعية
للطبع والنشر والتوزيع

❊ الادارة : ٤٠ شارع سوتيـــــــــر
الازاريطـــة ـ الاسكندريـة
ت : ٤٨٣٠١٦٣

❊ الفـــرع : ٣٨٧ شارع قنال السويـــس
الشــــاطبي ـ الاسكندريـــة
ت : ٥٩٧٣١٤٦

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى أبنائي من الشباب المتطلعين للبحث والمعرفة ..،

عسى أن يجدوا في هذه السطور ما يشجعهم

على المتابعة والإضافة.

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

والصلاة والسلام على سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد ،،،

فربما كان التبرير الأساسى لهذه الدراسات أنها تحاول أن تمدنا بالمعرفة والرؤية الداخلية لأعمال هؤلاء الأعلام على تنوع شخصياتهم ورؤاهم ، واختلاف نظراتهم للحياة ، وتعاقب أزمانهم . وإن كان يجمعهم عصر واحد .

على أن الذى يريح النفس فى تتبع هذه الرحلة الطويلة ما نشعر به فى الوقت ذاته ، من متعة تكافىء مشقة العمل ، كما تكافىء ما فى موضوعات هؤلاء الأعلام وقضاياهم من غنى.

وليست هذه المعرفة ، وتلك الرؤية الداخلية متعلقتين باللغة والأسلوب فحسب ، بل هما بالأحرى تعبير عن الرؤية الفنية الكاملة التى تميّز وتحدد أقوى إبداعيات عصرنا الحديث وأروعها فناً وخيالا . وهى فى معظمها إبداعات لاينفصل فيها المبدع عن إنتاجه ، فثمة علاقات إيجابية واضحة بين شخصية المبدع وبين عمله الفنى ورؤاه الداخلية .

والملاحظ أن كثيرين من هؤلاء الأعلام يشعرون بالحاجة إلى تقديم الفكر النظرى النقدى لفنهم ، وشرح اتجاهاتهم ، وتقديم الرؤى النظرية مفاهيمهم عن العمل الفنى وما يحتويه أو يهدف إليه حتى يحقق مايتصل بتجربتهم الشخصية ، وكتاباتهم الخاصة ، إذْ أصبحت تضم كتابات معاصريهم ، وربما تناولت التجربة الحديثة كلها.

وقد ظهرت الجهود النقدية لهؤلاء الأعلام ، وتفاوتت غزارة واهتماما باختلاف شخصياتهم . غير أن الذى يهمنا أن نشير إليه هنا علاقة هذه الجهود

بعملية إبداع هؤلاء، الفنى الذى يظهر فى اختيارهم للغة والشكل والصورة، ولعدد لايحصى من التفاصيل التى تشكل العمل الفنى وتحدده . فكثير منهم له كتب ودراسات نقدية حرصنا على قراءتها ، وربطها بالإنتاج الفنى لكل منهم . وهذه ظاهرة جديدة تفرض نفسها اليوم ، وهى ظاهرة حرص المبدع على تفسير اتجاهاته واتجاهات عصره الفنية تفسيراً نقديا ربما لم نشهده من قبل . إنها ظاهرة عصرية ، لايقبل عليها الأدباء أو يرحبون بها فحسب ، بل نراهم يفعلون ذلك كأنه ضرورة تكشف عن اهتمامهم الشديد بفنهم من ناحية ، وعلاقتهم بجمهور قرائهم من ناحية أخرى. على أن توضيح هؤلاء الأعلام لأعمالهم وأهدافهم واتجاهاتهم ،لاينير أمامنا عملية تأليف إنتاجهم وطبيعة رؤاهم الإبداعية فحسب ، بل إنه قد ينير كذلك العمل الفنى ذاته فى صورته النهائية المكتملة . وهو بهذا يشترك اشتراكا فعليا فى تشكيل وتعديل عملية التبادل التى تجرى بين القارئ وبين العمل الفنى.

ولم يكن هدفنا من هذه الدراسة محصوراً فى الوقوف عند كل شخصية إبداعية ، فنكشف عن دنياها الفريدة والمبتدعة ، أو عن قسماتها الدالة ، والتى تفردها عن غيرها ، بل إن هذه الدراسة إلى جانب هذا تطمع فى أن تقدم للقارئ الخيط الرابط بين أعلام التجديد ، بدرجة تكشف عن الهدف المشترك الذى يسعى إليه هؤلاء ، فثمة شىء مشترك يرسم خطوط حركات التطور والجدة ويكشف عن أهدافها.

فمن الطبيعى أن هناك اختلافات بين طبيعة كل فنان ولكننا إذا أمعنا النظر فسنجد أن طبيعة كل فنان والصفات الفريدة والمميزة لفنه ، ثم علاقة كل ذلك بجمهوره، كلها اهتمامات متشابكة متداخلة تحقق قدرا كبيرا من التماسك والترابط لطبيعة المرحلة الجديدة فى حياتنا الأدبية.

ومهما يكن تقويمنا لهؤلاء ، ولحركة الأدب المعاصر ، فثمة عوامل مشتركة لهذا الجيل من المبدعين ، خاصة رواد حركة التطور والجدة . أهمها أنهم جميعها كانت تشغلهم مثالياتهم وأهدافهم ، وسعيهم الدائب إلى تغيير المصابيح القديمة

التى كنا نسير على هديها ، وتبديلها بمصابيح جديدة ، رغم التخبط بين متناقضات عنيفة . كان الهدف المشترك هو خلق قسمات وأشكال ورؤى تنبض بروح العصر ، حتى تدخل منها إلى نوافذنا شمس جديدة ، ثم الإعلاء من قدر الإنسان والنهوض به.

أما منهجنا فى هذه الدراسة فهو المنهج التحليلى التفسيرى الذى يقوم على دراسة النص ، ورؤية كل خفقة وطرقة فيه ، ومحاولة سبر أغواره للوصول إلى الحقائق الفنية والرؤى الخاصة ، معتمدين على خصوصيات فى طبيعة النص من حيث تكوينه الخاص ، وإمكاناته الفنية ، مراعين ما استطعنا أن تكون أحكامنا موضوعية ومنهجية.

أما دراستنا للشخصية الفنية فكانت تتجنب التسجيل والتدوين والجمع ، جمع التفاصيل والأحداث . فحسبنا من الحوادث والمعلومات ما يكشف لنا عن طبيعة الشخصية ومزاجها الفنى ، بحيث يمكن للقارىء أن يتعرف عليها بسهولة ـ أما ماعدا هذا من التفصيلات فهو ، فى نظرنا ، لغو لا غناء فيه وزحمة تغطى على الخطوط الرئيسة فى الصورة .

والذى أتمناه أن يجد دارس الأدب الحديث أو هاويه فى هذه الدراسة ما يمكنه من تتبع الاتجاهات الحديثة فى أدبنا العربى ، وأن يرى فيها مقدمة لدراسة القضايا المسيطرة والملحة فى أعمال هؤلاء الأعلام والتى تحدد موقفهم من عصرهم، كما تحدد موقفهم من مؤلفاتهم الفردية ، والتى أرجو أن تكون شاهداً على الخصائص المطروحة عند أدباء عصرنا الحديث . كما أرجو أن يجد فيه هؤلاء الرغبة فى استكمال الناقص مما أغفلته هذه الدراسة ، فإن التجربة ماتزال بحاجة إلى تضافر الجهود ، والمتابعة المستمرة والعمل الدءوب .

بقيت نقطة هامة لابد من التنويه بها ، وهى الصعوبة الحقيقية التى واجهتنى فى إتمام هذا العمل . فعندما عقدت العزم على الكتابة عن أعلام الأدب فى العصر الحديث ، هالتنى المساحة الواسعة التى ينبغى علىَّ أن أقوم بفحصها والإلمام

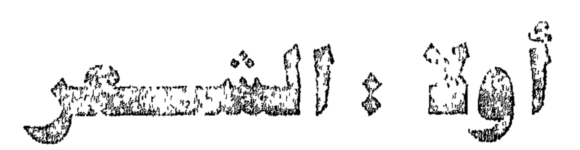
بها ، وخاصة أننا هنا لايمكننا أن نقتصر على فن أدبى واحد هو الشعر مثلا ، فنحن أمام فنون كثيرة: الشعر والمسرح والقصة ، والنقد الأدبى. وهى فروع أساسية فى حركة التطور ، وأعلام هذه الفنون كثيرون. وأحسست أن السجادة التى أشتريتها أكبر من مساحة الغرفة ، وأنها أطول وأكثر امتداداً من الحوائط والجدران.

ولما كنت بطبيعتى أبعد ما أكون عن شهوة التضخيم . ولما كان زمن كتابة المجلدات فى موضوع واحد قد ولىّ ، ولم يعد يستسيغه القارىء اليوم ، فقد حاولت جاهداً أن أختار ، وأن أحاول انتقاء العدد الذى يفى بالغرض دون الإخلال بما يقتضيه العمل والهدف الذى أسعى إليه . فأرجو أن أكون قد وفقت فى هذا الاختيار ، وفى تحديد نفسى تحديدا صارماً ، وأن يسامحنى القارئ إذا لم يصادف فى هذه الدراسة بعض الأعلام التى كان يتوقع أن يراها ، فهو أعلم منى بسعة الرقعة وامتدادها.

وأرجو فى نهاية هذه المقدمة أن أرفع خالص آيات شكرى لكل الأخوة والزملاء الأعزاء الذين ساعدونى وأعانونى فى أخراج هذا الكتاب ، سواء أكانت هذه المساعدة بتزويدى بالمراجع ، أم بمراجعة تجارب المطبعة ، أم بإنجاز طبع هذا الكتاب وإتمامه وخروجه للنور . جزاهم الله عنى خير الجزاء .

والفضل لله أولا وأخيرا ، فهو الهادى والموفق والمستعان.

الدكتور محمد زكى العشماوى.



أولاً : الشعر

مرحلة إحياء التراث

١ ـ احمد شوقى
٢ ـ حافظ ابراهيم

شــــوقى

قالوا : إن شعر شوقى هو من صميم مرحلة الإحياء التى تزعمها محمود سامى البارودى ، والتى قامت تستهدف ربط حلقات التاريخ التى كانت قد انفصمت عندما نضب الشعر العربى بعد عصور العباسيين ، وذلك بطغيان الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية ميّتة .

فكان الشعر فى عصر الجمود هذا ، كما يصوره العقاد : «كلاما منظوماً لا يستهدف غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة ، حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التى كانت تشيد بها كتب البيان والبديع ، فظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال فى جمع الملون وتنضيده» .

فكان لا بد ، وحالة الشعر هذه ، أن تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتدك حصونه ، فبدأت حركة البعث الجديدة التى تزعمها البارودى ، والتى استطاعت أن تجعل الماضى يرتد إلى الحاضر ، وأن تبعث إلى الحياة أروع النماذج من تراثنا الأدبى ، فبدأت العيون تتفتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة ، خلفها لنا أسلافنا الأولون ، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها فى الناس .

هذا الارتداد إلى الماضى والامتداد به إلى الحاضر ، كان قد أنقذ الأسلوب الشعرى مما كان قد تردى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبى والشعرى يضاهى ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية ، تجد فيه رنين الأقدمين وصورتهم وطرائق صياغتهم كما وعتها آذان شعراء حركة البعث من أمثال البارودى وحافظ وشوقى .

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضى من قدرة على التقاط الرنين الموسيقى ، واحتذاء ما أدخرته الأذن المرهفة ، والحافظة المستجيبة، والتى ربما

صدرت عن طبع وسليقة ، فقد ظلت مكبلة فى معظمها بالولاء العقائدى لنماذج الشعراء القديمة ، والمحافظة على النسق الذى يحتذيه فى أمانة كما يحتذى الخطاط ذو اليد الصناع الذى لا يخط ابتداء ، بل يجرى على مثال سابق أمامه فيحتذيه بقلم بين أصابعه ، وهذا ما كان يجعله البارودى هدفاً له حين يقول فى صراحة .

تكلمت كالماضين قبلى بما جَـرَتْ

به عـادةُ الإنسـانِ أن يتكلما

فـلا يعتمـدنى بالإسـاءة غافـــل

فلا بـدّ لابن الأيك أن يترنما

وهكذا كان احتذاء الماضين فى عهد البارودى يعتبر إضافة حقيقية ، بل انتصاراً يبتهج له الشاعر ، ومقدرة لا يبلغها أو يحققها إلا الشعراء الحقيقيون ، هذا إذا قسنا ما يقوله بما كان يتردد فى عصره من ركاكة وفسولة .

من أجل هذا رأينا شموخ البارودى وزهوه ونشوته حين يجد نفسه قادراً على أن يتكلم كالماضين قبله .

والسؤال الذى نطرحه الآن للمناقشة هو : هل كان شوقى أحد أقطاب مدرسة الإحياء المشهورين ، والذى قام بدوره الخطير فى إعادة الرنين الموسيقى لشعراء العباسيين ، وفى الحفاظ على بقية طيبة من خمرة الكلاسيكية الأصيلة ؟ نقول : هل كان شوقى فى كل ما قدم من عمل مجرد شاعر لا يخط الخط ابتداءً بل يجرى بالقلم على مثال سابق ؟ أو قل هل كان مكبلاً فى قيود التقليد لدرجة تمحى معها شخصيته الفنية ، على نحو ما زعم العقاد فى هجومه على شوقى حين جرد شعره من كل تفرد وأصالة ؟ وبمعنى آخر : هل افتقر شوقى على طول أعماله الشعرية إلى ما نسميه بالدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام ؟ تلك الدنيا التى نعتبرها ويعتبرها الجميع أساساً هاماً وضرورياً لابد من توافره لدى التجارب الشعرية القادرة على البقاء ، والتى بدونها يصدر الشعر عن مجرد الموهبة العامة التى تختلف فى جوهرها عن العبقرية الخلاقة التى تحفظ

لصاحبها خلوده ومكانته فى درج القيم على مر الأيام وتعاقب العصور ، واختلاف المكان والزمان ؟

قبل الإجابة على هذا السؤال المطروح أرى أنه يجدر بنا أن نتفق معا على جملة من الحقائق حتى يكون كلامنا بعد ذلك موضوعيا ومبنيا على أسس من التفاهم المنطقى .

أولى هذه الحقائق : أن التزام الشاعر بالرنين الشعرى للقدماء ليس فى حد ذاته عيباً وليس جريمة يؤاخذ عليها الشعراء .

ثانيا ـ إذا كان من الطبيعى ونحن فى مرحلة حضارية تغاير مرحلة أسلافنا فنحن نسلم بأن تكون لنا ـ إن كنا أحياء بالفعل ـ طريقة تعبير خاصة . فليس بالضرورة أن تكون لنا أشكال شعرية خاصة أو جديدة ، ذلك أن من مقدور الشاعر المحافظ على أشكال شعرية قديمة أن يفجّر من خلالها الطاقة ، ويحررها ويضيئها ، بل يمكن أن يحقق كذلك دنياه الفريدة والمبتدعة .

« فالشعر أفق مفتوح ، وكل شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن يزيد من سعة هذا الأفق ويضيف إليه مسافات جديدة ، أو على حد قول بعض النقاد : « إن كل إبداع هو فى آن ، ينبوع وإعادة نظر : إعادة نظر فى الماضى وينبوع تقييم جديد»[1] .

ثالثاً ـ إن حكمنا على المحافظين أو التقليديين أو قل حتى المكبلين بالولاء العقائدى للشعر القديم ينبغى أن يفرق بين نوعين من التعامل مع الماضى :

النوع الأول : هو الذى لا يرى فى تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب التى جعلت الشعر تمارين فى الوزن أو فى الزخرف أو اللهو ، أو كل ما يجعل التجارب الشعرية فقيرة الحياة ضيقة الأفق .

---

(١) مقدمة للشعر العربى ـ على أحمد سعيد (أدونيس) بيروت ص ١٠٨ .

النوع الثانى : هو الذى أحسن فهم الماضى وازداد ارتباطا بينابيعه الحية . وأدرك التراث إدراكاً سليما يتجاوز الماضى إلى المستقبل والمعلوم إلى المجهول ، والواقع إلى الممكن وما وراء الممكن .

رابعا : إن المحافظة على تقليد ما بشكل القصيدة أو حتى موضوعاتها لا يعنى بالضرورة البقاء فى أسر التقليد والصنعة ، ذلك أن الشاعر المبدع يمكنه أن يظل مبدعا مع محافظته على الشكل القديم ، لأنه فى هذه الحالة سيكون حتماً قادراً على ألا يجعل للشكل وجوداً ثابتاً مستقلاً قائماً بذاته ، ومثل هذا كفيل أن يحول الشعر إلى صناعة ، بل سيصبح الشكل ــ فى حالة حرية الأداء والحركة ــ متفاعلاً مع المضمون ومتوحداً معه ، وبقدر ما يكون الشاعر بارعاً فى التوفيق بين الاثنين يكون شاعراً .

وإذا أردت شاهداً على ما نقول ، فارجع إلى تجارب شعراء كالمتنبى ، أو أبى العلاء ، أو أبى نواس ، أو غيرهم من الشعراء الذين تخطوا التقليد واستطاعوا فى حدود الأشكال القديمة أن يفجروا طاقات جديدة ، يحررونها ويضيئونها ويبقونها متوهجة بعدهم ، بل إننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا بوجود عالم خاص لكل شاعر من هؤلاء تتحقق فيه رؤيته وموقفه الفكرى الخاص ، وبناؤه الفنى ، وإيقاعه وتوتره ، ولغته التى لا تنفصل عما تقوله .

هذه الحقائق إذا اتفقنا عليها فما أظننا نكون منصفين مع أنفسنا إذا اتهمنا شوقى بأنه كان مجرد شاعر تقليدى يرسف فى أغلال الشكلية والصنعة أو ليس عنده سواهما ، أو أنه شاعر منعدم الشخصية ، مفتقد للأصالة ، مردد لما يقوله القدماء ومنته إلى ما انتهوا إليه .

وإذا جاز لنا أن نذهب فى القول غير هذا المذهب ، وأن نرى فى شوقى رأياً مخالفاً ، فما هو هذا الرأى ؟ ومن يكون شوقى ؟ وما دنياه التى تفرد بها، أو عالمه الخاص الذى يجعله يبدو نسيجاً متميزاً؟ ، أو بعبارة أخرى ما دلائل القدرة الشعرية عند شوقى ؟ وهل فى بعضها ما يثبت له شيئاً من الأصالة أو نوعاً من التفرد يُبَرِّئه من الشكل المنغلق الواحد والمنتهى ؟

ولعل أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقى هو ما أجملنا الإشارة إليه سابقاً ونعنى به صلة الشاعر بتراثه ونوعية هذه الصلة ومعناها من الوجهة الإبداعية .

فالمعروف أن الشاعر الحقيقى لا يرتبط بمادة التراث المكتوبة وحدها ، فإن هذه المادة المكتوبة من فكر وآثار أو آراء أو كتب إنما تمثل الجانب الثقافى للشاعر ، فهى تدخل فى تكوين ثقافته وليس لها من حيث هى مادة تدخل فى إبداعه ـ إن صلة الشاعر بالتراث هى فى الحقيقة صلة تتجاوز ذلك ـ أى تتجاوز مادة التراث الكتوبة إلى ما وراء هذه المادة . ونعنى بذلك الارتباط بالأعماق التى احتضنت هذه المادة وأدت إلى وجودها ، إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها ، بينابيع حياته ،بمثلها وتطلعاتها حيث الجذور والبذور والأصول والأسرار ، إنه تمثل وتشرب لحضارة الأمة وذوقها .

ولعل شوقى أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة وماضيها ، وأن يتحدثوا بصوت الينابيع الأصيلة فى أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم ، سواء كانت حضارة مصرية قومية أو عربية إسلامية ـ ولذلك كان من الشعراء القلائل فى عصرنا الحديث الذين نقلوا إلينا أصوات شعوبهم ، فلم يكن صوت شوقى صوتاً واحداً ، بل كان صوت شعب وعصر ، كان رسالة .. كان صوت أمته وصوت عصره .. والعبقرى ليس واحداً بل كثيراً كما يقولون .

إذا شككت فتأمل قصائده فى « كبار حوادث وادى النيل » و «الهمزية» النبوية « وانتصار الأتراك » و « ذكرى المولد » و «مشروع ملنر» و « مشروع ٢٨ فبراير » و « خلافة الإسلام » و « على سفح الأهرام » و « الانقلاب العثمانى » و « أبو الهول » و « الأزهر » و «الصحافة» و « نكبة بيروت » و « تكليل أنقرة » و « وداع اللورد كرومر » و « العلم والتعليم » و « بنك مصر » و « نهج البردة » و « ذكرى دنشواى » .. وغير ذلك كثير . ثم اقرأ له « مجنون ليلى » و « مصرع كليو باترة » و « قمبير » و « على بك الكبير » ،

فستجد فى كل هذه التجارب قدرة شوقى على تجاوز المادة التاريخية أو الواقعية إلى ما هو أغنى ، حين يفلت من عالم الواقع المحدود ويذهب إلى ما وراء ذلك ، يذهب إلى ما وراء الحدث أو المادة التراثية إلى عالم فسيح من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية ، فيما وراء الحد والنوع وما وراء القاعدة والتقليد .

ويكفينى هنا أن استشهد بقصيدته من ذكرى المولد حين يعيد إلى سمعنا روح التراث حيث الحنين والحركة ، وحيث البراءة والعبرة وحيث بكارة شوقى وحيويته .

سلّوا قلبى غداة سَلاَ وتَابَا

لَعَلّ على الجمالِ له عِتَابا

يقول فيها :

وأحبابٍ سقيتُ بهم سُلافاً

وكان الوصلُ من قِصر حَبَابا

ونادمنا الشبابَ على بساط

من اللذاتِ مختلفٍ شرابا

وكلّ بساطِ عيشٍ سوف يُطوى

وإن طال الزمانُ به وطابا

كأنّ القلبَ بعدهم غريبٌ

إذا عادته ذكرى الأهل ذابا

ولا يُنبيك عن خُلق الليالى

كمن فقدَ الأحبة والصحابا

أخا الدنيا ، أرَى دنيـاك أفعـى

تبــدل كــلَّ آونــةِ إهــابـا[1]

وانظر بعد ذلك إلى روح التراث وتمثل شوقى لحضارة أمة حية ، يرفع مصير كل فرد منا إلى مستوى مصير الإنسانية فيلتقى صوت شوقى بصوت المجموع .

فمن يَغـتر بالدنيـا فـإنى

لبستُ بهـا فأبلْيتُ الثيـابـا

جَنَيْتُ بروضها ورداً وشـوكاً

وذُقت بكأسهـا شهـداً وصـابَا

فَلمْ أر غير حُكم اللـه حُكماً

ولـم أرَ دون بـابِ اللـه بـابـا

ولا عظمـتُ من الأشـياء إلا

صحيح العـلم ، والأدب اللبـابا

ولا كـرَّمت إلا وجـه حُـر

يقلـدُ قومَـه المنـن الرغـابـا[2]

ويسترسل شوقى فى التعبير عن المكنون فى ضميره وضمير تراث شعبه وأمته بدفعة كيانية تخرج عن مجال القصيدة الحكاية ، أو القصيدة الأفكار ، أو القصيدة الزخرف ، أو القصيدة الوصف ، والموضوع الخارجى الذى يظل خارجيا ، بل تصدر القصيدة بدفعة روحية تعبيرية .

---

(١) الشوقيات ـ المكتبه التجارية ـ مصر ـ ص ٦٨ .

(٢) المصدر السابق : ص ٦٩ .

أما الدليل الثانى للقدرة الشعرية عند شوقى ، ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده ، فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعرى ، فكلنا يعلم أن الأثر الشعرى هو في النهاية شكل إيقاعى، يسعى إلى طرح رؤية تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعى . ومن ثم فالقصيدة نغم وتعبير يجمع بين الإيقاع والمدلول ويصل بين التعبير وصاحبه وموضوعه فى آن واحد - إن ثمة لذة شعرية رائعة فى الحركة النفسية النابعة من إيقاع الكلمات ومقاطعها . ولهذا تصبح الكلمات والموسيقى فى القصيدة الشعرية إيقاعا يصل بين النفس والكلمة ،بين الإنسان والحياة .

ولا شك أن الشعر منذ نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى ، فقد كان ما فى أبيات الشعر من موسيقى خاصة تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة ، وتتابع الكم الموسيقى بنسب تتفاوت حجماً وكما ، ترددها على مسافات زمنية معينة ، كان كل ذلك يسهل التراتيم الشعرية القديمة ، والذى نريد أن نؤكده هنا أن للشعر صوتاً داخلياً مستقلا عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه وقد يوجد بدونه . وإن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقة إيقاع الجمل ومن طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة .

وشوقى كان له هذا الصوت الداخلى ، بل لا نغالى إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال فى كثير من تجارب شوقى الشعرية ، كان مولعا بالموسيقى ، مستمتعا بها ، قادراً على توليدها ، والتأثير بها فى نفوس قارئيه وسامعيه .

ولا يغيب عن الدراسين قدرة شوقى على الظفر بنسيج شعرى تظهر فيه براعته فى استثمار العلاقات الصوتية واستغلالها في التعبير عن اللحظة الشعورية التى يصدر عنها ، أو فى الدلالة على موقفه النفسى .

وأمثلة ذلك كثيرة فى شعره ومتحققة في قصائده على اختلاف طولها وأوزانها ومناسباتها .

فمن القصائد التي تظهر فيها طاقة الإيحاء بالموسيقى وما تجره من أصداء متلونة ومتعددة ، قصيدته التي عنوانها « أثر البال في البال » والتي وصف بها مشهداً راقصاً بقصر عابدين يقول فيها[1] :

حَفَّ كأسها الَحببُ فهي فضةٌ ذهبُ

أو دوائرٌ دُرَر مائجٌ بها لَببُ

أو فم الحبيب جلا عن جمانه الشنبُ

أو شقيقُ وجنته حين لي به لعبُ

وهي قصيدة يظهر فيها أثر اللحظة والانفعال بها ، فهي تعكس الملهى وما يجسده من حيوية الحركة ورشاقتها ، حيث تكشف اللغة عن إيقاع الليلة وما دار فيها من نغم ورقص

وقصيدته بعنوان « مرقص » التي أنشأها على وزن مُحْدث حيث يقول فيه:

مال واحتجبْ وادَّعَى الغَضَبْ

ليتَ هاجرى يشرحُ السَّببْ

عتْبُه رضىً ليتَهُ عتَبْ[2]

ثم أشعار الغزل وهي كثيرة يمتلىء بها الجزء الثاني من ديوانه، وفيها قصائد كاملة الوزن ، مثل قوله :

خدعوها بقولِهمْ حسناءُ

والغواني يغرُّهُنَّ الثناءُ[3]

---

(١) الشوقيات حـ ٢ ، ص ٩ .

(٢) السابق ، حـ ٢ ، ص ١٤ .

(٣) الشوقيات ، حـ ٢ ، ص ١١٢ .

وقد لا يخفى أن شوقى كان قادراً على لغة الحب فهو يجيدها ويتكلم بها عاشقاً ، استمع إليه فى هذه الأبيات :

رُدَّتُ الـروحُ على المضنـى مَعَك
أحســنُ الأيــام يــوْم أرجَعَــكْ
مــر مبن بَعــدك مــا روَّعنــى
أتُــرى يا حُلــوُ بُعــدى روّعــك
كــم شكــوْتُ البينَ بالليــل إلــى
مطلــعِ الفجــر عَسَــى أن يُطلعكْ
وبعثتُ الشــوق فى ريح الصَّــبَا
فشــكا الحرقَــة ممــا استودعَــكْ
يا نعيمــى وعــذابى فى الهَــوى
بعــذولى فى الهـوَى مــا جَمَعَــك ؟
أنتَ رُوحــى ظلــم الواشى الذى
زُعَــمَ القلــب ســلاَ أو ضَيَّعَــكْ
موقعــى عنــدَك لا أعلمُــــهُ
آه لــو تعلــمُ عنــدى موقعَــكْ
أرجفــوا أنــك شــاكٍ موجــعٌ
ليتَ لــى فــوق الضنا ما أوجَعَكْ
نــامــت الأعــينُ إلا مقلــة
تسكبُ الــدمعَ وتَرْعــى مضجَعَكْ[1]

(١) الشوقيات ، حـ ٢ ، ص ٣ .

وانظر إلى قصيدته التى يعارض فيها الحُصرى حيث يقول :

مُضنــاك جفــاهُ مــرقــدُه

وبكـــاهُ ورحـــم عـــوّدُهُ

حـــيرانُ القلـــب معـــذّبُه

مقـــروحُ الجفـــن مُسهَـــدُهُ

أودى حَـــرقا إلا رمقـــاً

يُبقيـــه علَيْـــك وتنفـــدُه[1]

وغير ذلك كثير منه قوله :

علّمُوهُ كيف يجفُو فَجَفا ظَـالِم لاقيتُ منهُ ما كفـى[2]

ثم انتقل إلى قوله :

يا ناعماً رقدت جفـــونه مُضناك لا تهـدا شجونُهُ

حَمَـلَ الهوى لك كُلّـه إن لم تُعنهُ فمـن يُعينُهْ[3]

ولا ننس قصيدته فى زحلة التى يقول فيها :

يا جـارة الـوادى طربتُ وعـادَنى

ما يُشبــهُ الاحـْـلامَ مـن ذكــراك

مثّلتُ فى الذكرَى هواكِ وفى الكرى

والذكرياتُ صَـدَى السنينَ الحــاكِى[4]

---

(١) السابق جـ ٢ ، ص ١٢٢ .

(٢) السابق جـ ٢ ، ص ١٣٢ .

(٣) الشوقيات جـ ٢ ، ص ١٤١ .

(٤) السابق جـ ٢ ، ص ١٧٨ .

وغير ذلك من الشعر كثير ، وكله شاهد على قدرة شوقى على السيطرة على العناصر الصوتية للغة ، وبث إحساس خاص من خلالها ، يتلاءم مع الموقف أو اللحظة .

وإذا تركنا الغزل ، وألقينا نظرة على مطالع قصائده فسنرى في لغة هذه المطالع وفى نسيجها الشعرى بما يحتويه من تقديم وتأخير وحذف وإضمار واستعمال للإيقاع المتداخل ، ، أو ما يعرف بحسن التقسيم ، ومن استخدام خاص للعطف والطباق والمقابلة ، ومن انتقاء لكلمات بعينها ذات إيقاع تشعر معه بالقوة والاعتداد بالذات والسمو .

أنظر مثلا إلى قصيدة نهج البزدة [1] :

ريم على القـاعِ بينَ البـان والعَلَمِ

أحلّ سَفْك دمى فى الأشهُـرِ الحُـرُمِ

ثم التفت إلى ما يشيعه البيت من جلال وقوة وسمو فى الروح والكلمة معاً ، ثم يسترسل قائلاً :

رَمَى القضاء بعينـى جـؤذرٍ أسـداً

يا ساكن القاع أدركْ سـاكَن الأجَـمِ

لمـا رَنـاَ حدثتنـى النفـسُ قائلـة

يا ويـحَ جَنّبك بالسهمِ المُصيب رُمـي

جحدتُها وكتمتُ السهمَ فى كبدى

جُرْحُ الأحبـة ، عندى غيرُ ذى ألـمِ

يا لائمـى فى هـواهُ والهـوى قـدرٌ

لـو شفَّكَ الوجـدُ لم تعـذل ولم تلُمِ

---

(١) السابق حـ ١ ، ص ١٩٠ .

وتأمَل فى الأبيات السابقة حديثه لنفسه عندما رماه حبيبه بنظرته التى قتلته أو كادت ، ثم أنظر إلى جرح الأحبة الذى لا ألم له ، ثم الهوى الذى هو قدر ، ثم كلمة شقةُ الوجد ، ثم هذا الجلال الذى ينتشر فى المقدمة الغزلية كلها ويضفى عليها جواً خاصاً من السمو الروحى .

وثمة مطالع تحمل ذات التأثير مثل قوله :

وُلِدَ الهــدى فالكائنــاتُ ضيــاءُ

وفــمُ الزمــانِ تبسّــم وثَنــاءُ

أو قوله فى مطلع قصيدة « صدى الحرب » :

بسيفك يعــلو الحقُ والحــقُ أغلَبُ

ويُنْصَــرُ ديــنُ اللــه أيّانَ تضربُ[1]

أو فى مطلع « فى خلاقة الإسلام » حين يقول :

عادت أغــانى العُرسِ رجْــع نُوَاحِ

ونُعيتَ بــينَ مَعَــالمِ الأفــراحِ[2]

أو فى « وداع اللورد كرومر » حين يقول :

أيــامُكُمْ أم عهــدُ إسماعيــلا ؟

أم أنتَ فِرعــون يَسُوسُ النّيــلا[3]

أو قولِه فى العلم والتعليم :

قــم للمُعــلم وَفّــهِ التبجيــلا

كــاد المعــلم أنْ يكــونَ رَسُــولا[4]

---

(١) السابق حـ ١ ، ص ٤٢ .

(٢) السابق حـ ١ ، ص ١٠٥ .

(٣) السابق حـ ١ ، ص ١٧٣ .

(٤) السابق حـ ١ ، ص ١٨٠ .

أو فى مطلع قصيدة « شهيد الحق » حين يقول :

إلامَ الخلــف بينكـــمُ إلامــا

وهــذى الضجّــةُ الكُبْرى عَــلاما ؟[1]

أو فى قصيدة السودان التى مطلعها :

وقى الأرض شــرّ مقـــاديرهِ

لَطيـــفُ السمـــاءِ ورحمانُها[2]

هذه جميعها مطالع فيها براعة الاستهلال التى تتمثل فى مزج إيقاع الجملة بعلاقات الأصوات والمعانى والصور وطاقة الكلام الإيحائية ، بحيث تعطيك هذه الإشارات الصوتية الخاطفة وما فيها من التفجر والتنوع فى حركة وتكوين .

هذا الصوت الداخلى للشاعر هو الذى يضفى على شعره ذلك الطابع ويحقق ذاتية الفنان المتفردة ، ومن هنا يعتبر إيقاع شوقى ملمحا هاماً من ملامح شخصيته الفنية ، ودليلا من دلائل قدرته الشعرية .

أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقى فهو العاطفة الهادئة المركزة التى تنأى عن الانفعال الصاخب الحاد ، إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن ، وليست العاطفة المشبوبة بغير قيد أو شرط ، فالعاطفة مهما بلغ صدقها لا تستطيع وحدها أن تحقق الفن ، إنها عامل أساسى جوهرى فى التجربة الشعرية ، ولكن لابد أن تمتزج بعقل الفنان الخالق امتزاجا يحقق الاعتدال والتوازن ، ذلك أن الذى يحدد القيمة النهائية للعمل الفنى هو الفن لا العاطفة المشبوبة أو الصادقة وحدها .

وهنا يختلف شوقى عن حافظ ، فبينما يؤثر شوقى العاطفة الهادئة الخاضعة لسيطرة الشاعر والبعيدة عن الانفعالات الجياشة الصاخبة ، إذا بحافظ يؤثر بطبيعته

---

(١) السابق جـ ١ ، ص ٢٢١ .

(٢) الشوقيات جـ ١ ، ص ٢٦٢ .

الخاصة التى تتمثل فى قدرته على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة مشبوبة ومن هدير الخواطر المتدفقة، ومن اللغة التجسيدية ذات الإيقاع الخاص والتوتر الخاص، لغة كلفة الأقدمين، لغة ترج وتجرف، ذات موج عالٍ من الأنفعال.

ولكى نخرج من التجريد إلى التحديد دعنا نتخير المقطعين الأولين من رثاء حافظ وشوقى لسعد زغلول ، يقول حافظ :

إيـه يا ليـل هَلْ شهـدت المصـابا

كيـف ينصَبّ فى النفـوسِ انصبـابا

بَلغْ المشرقين قبلَ انبـلاج الصُبح

أنّ الرئيـس ولّـى وغـابـا

وانعَ للنيراتِ سعـداً فسعـدٌ

كان أمضـى فى الأرض منها شهـابا

قُـدّ يا ليـلُ من سوادكَ ثوبـاً

للـدرارى وللضحـى جلبـابا

وانسج الحالكـاتِ منك نقـاباً

واحـبُ شمسَ النهـار ذاك النقابـا

قُـل لها غابَ كوكبُ الأرض فى

الأرض فغيبى عن السماء احتجـابا

ويقول شوقى فى المناسبة ذاتها :

شيّعوا الشمسَ ومالُـوا بضُحاهـا

وانحنـى الشـرق عليهـا فَبكَـاها

ليتنــي فــي الركـــب لمــا أفلـــتْ

يوشــعٌ ، همتْ ، فنـــادى ، فثَناهـــا

إن الحزن عند حافظ يختلف عن الحزن عند شوقى ، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى ، باختيار هذه اللغة التى تجسد المصاب تجسيدا (ينصب فى النفوس انصبابا) ، والذى يلتمس من عناصر الأداء ما يُعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى عمت الكون لموت سعد . فهذا الليل لا بد أن يهتز لهول المصاب ، ولا بد أن تمتد رقعته ويمتد سلطانه فلا يطلع النهار ، وحتى إن طلع النهار فلن يملأ الدنيا ضياء ، لأن الذى يملأها نورا وبهجة قد مات . وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على جميع الكائنات والموجودات من حوله .

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقى رأينا أنفسنا أمام عاطفة هادئة قادرة على بث الشعور بالحزن . ولكن بأسلوبها الخاص والاستعانة بعناصر إيحائية أخرى . لقد كان شوقى فى لبنان عند موت سعد ، وجاءه النبأ المفجع وهو مغترب عن وطنه فحزّ ذلك فى نفسه وشقّ عليه ، وكان يتمنى لو أمدّ الله فى أجل سعد بعض الوقت ، حتى يراه قبل موته ، ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر مضاعف فى نفس شوقى: أولاً : لحزنه على موته ، وثانياً لتلقيه النبأ بعيداً عن وطنه

وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تفجير اللفظ الذى كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان ، فقد كان شوقى أكثر هدوءاً ، وأقدر على السيطرة على انفعالاته ، فلم يلجأ إلى الحماسة ، ولم يستعن باللغة التى تخلع القلوب هولا ، إنما أراد أن يحزن فى غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة ، فإذا كانت أبيات حافظ قد أسكنتنا قلب العاصفة ، فقد حطت بنا أبيات شوقى فى زورق حزين يشق طريقه بين أمواج ساكنة .

ففى البيت الأول يوقفنا شوقى أمام الشرق العربى كله ، وقد تجمع ليشيع جنازة سعد فى انحناءة بالغة الحزن ، يشيع فيها جلال الرزء ، ولم يشيع الشرق شوقى

حين شيّعه ، بل هو قد شيع الشمس ومال بها إلى الغروب ، على أن الذى أكسب الصورة روعتها ومنحها هيبتها ، تلك الملاقات التى تألفت من كلمات البيت، والتلاؤم الموسيقى بين «شيعوا» و «قالوا» ، وبين «انحنى الشرق عليها » ، ثم بين «ضحاها» و «بكاها» ، ثم انتشار حروف المد على طول البيت بإيقاع متناغم . هذا التلاؤم لا يتحقق تأثيره بمد تفاعل هذه الأصوات ، بل بالإحساس العام الذى ينتهى إليه البيت ، والموجة الهادئة التى تخطو خطوات منتظمة حزينة ومن نغم موقع .

فإذا انتقلنا إلى البيت الثانى وجدنا شوقى يستعين فى إشاعة الحزن بمهارات أخرى ، فاستعار موقف النبى يوشع الذى طلب من ربه أن يؤخر له مغرب الشمس فاستجاب له ربه ، فليت شوقى كان فى موقف يوشع حين همت الشمس بالغروب فنادى ربه واستجاب له ، فثناها عن الغروب .

استطاع شوقى باستعارة موقف يوشع أن يعبّر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تشييع جنازة سعد ، والتى كانت تحتاج إلى معجزة تؤخر حدوثها .

ويكفيك أن تقرأ البيت الثانى مرة ثانية لكى ترى ما فعله شوقى بموسيقى البيت، حين توالت كلمات بعينها مثل «أفلت» فى نهاية الشطر الأول ، ثم همت فنادى فثناها فى الشطر الثانى . ثم أليس العطف بالفاء هو الآخر قد منحنا الإحساس بأننا أمام حدث جلل يوشك أن يقع ولا بد من تفاديه بأى ثمن .

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقى يدلان على مدى الاختلاف الذى يكون عليه كل شاعر فى تناوله لعاطفة واحدة هى عاطفة الحزن على موت سعد ، وكيف كان رد فعلها ، وكيف انفرد كل واحد منهما بأسلوبه الخاص فى التعبير والأداء .

ولعلنا بهذا الشاهد نكون قد أوضحنا ما عنيناه من قبل ، حين قلنا إن عاطفة شوقى ليست مدفوعة بغلبة الانفعال الصاخب أو الحاد ، ولكنها العاطفة التى يحكمها عقل الفنان الخالق وارادته الفنية ، حين يسيطران على التجربة ويخضعانها لسلطانهما .

أما الإرهاص الرابع والأخير ، في هذا البحث فهو قدرة شوقي على الخروج إلى الإطار الإنساني العام ، فكثيرا ما كان يخرج شوقي إلى عالم يفلت من حدودنا وتغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانية . وكثيراً ما تنتشر في شعر شوقي أبيات تكشف عن قيم إنسانية مجردة ، فتخرج الأبيات وقد حملت الكثير من معاني الحكمة أو الأفكار النادرة في شبه مقولات عامة تتجاوز حدود الموقف أو الحدث الصغير إلى تكثيف لحظة فكرية وشعورية ، والخروج بها في شكل تجربة بحجم الكون . وقد يكون شوقي متأثراً في ذلك بثقافات عصره ، وتراثه العريض من الشرق والغرب . ولكن روحه ، وسعة رؤيته وعمق تجربته هي التي كانت عاملاً أساسياً في إثراء شعره بالحكمة ، وفي تجاوزه للجزئي والفردي إلى العام والشامل من الفكر والإحساس .

ومن أبياته المشهورة في هذا المجال التي يعتبر كل منها تكثيفا لتجربة بحجم الكون ، بيته الذي قاله في مقدمة قصيدته نهج البردة والذي يعتبر من مفاخر شعر شوقي حقيقة ، والذي يقول فيه :

رُزِقْتَ أسْمَحَ ما في الناس من خُلُقٍ

إذا رُزِقْتَ التماسَ العُذرِ في الشيمِ

هذا فضلاً عما في صياغة البيت من تأثير ظاهر يرجع إلى طريقة شوقي حين يعلو بنظمه ونسجه إلى درجة عالية ، وقد اختار كلماته فأحسن اختيارها ، وحين جعل أعظم ما يتحلى به الإنسان من خلق أن يكون قادراً على التماس العذر لأخيه الإنسان فيما يأتي وفيما يفعل ، فالإنسان سجين تجربته وطبيعته ، ومن الصعب أن يتحول أو يتغير ، وعلينا أن نتقبل الأخرين ونسامحهم ، وإذا فعلنا فقد رزقنا أسْمَحَ ما في الناس من خلق . ومثل هذا وإن كان أقل روعة مما سبق قوله :

تَخلّق الصفحَ تَسعَدْ في الحياة به

فالنفس يسعدها خُلُق ويُشقيها

ويقول أيضاً فى هذا الباب من الحكم :

تكادُ من صُحبةِ الدنيا وخبرتها

تُسيءُ ظنَّك بالدُّنيا وما فيها

ومنها قوله :

مظلومة فى جوار الخوف ظالمة

والنفسُ مؤذية من راح يؤذيها

وفى الهمزية النبوية يقول :

إن الشجاعة فى الرجال غلاظة

ما لَمْ تزِنها رأفة وسَخَاءُ

والحربُ يبعثها القوىُ تجبراً

وينوءُ تحتَ بلائِها الضعفاءُ

ويقول فى نهج البردة :

صَلاحُ أمركَ للأخلاق مرجعُهُ

فقوِّم النفسَ بالأخلاقِ تَستقِمِ

والنفسُ من خيِّرها فى خير عافيةٍ

والنفسُ من شرها فى مرتعٍ وخمِ

تطغى إذا مُكنَتْ من لذةٍ وهوىً

طغى الجياد إذا عَضتْ على الشُكُمِ

ويقول فى ذكرى المولد :

ولا ينبيك عن خُلُـق الليـالى

كَمَن فَقَـدَ الأحبـة والصحـابا

أخـا الدنيـا أرى دُنيـاك أفعىً

تُبَـدلُ كـل آونـةٍ إهـابا

ومـن عجب تُشيبُ عاشقيهـا

وتُفنيهم وقـد رجعَـتْ كَعَـابا

لها ضِحـكُ القيـانِ إلى غبىً

ولى ضحـكُ اللبيـب إذا تغـابى

ومن أبياته التى تسير مسرى الأمثال فى هذه القصيدة :

ومـا نيـلُ المطـالبِ بالتمـنى

ولكـنْ تؤخـذُ الدُنيـا غِـلابَـا

وما استعصى على قـومٍ منـالٌ

إذا الإقـدامُ كـان لهـمْ ركـابـا

وفى وصفه للقبر فى مجنون ليلى يقول :

يُـزارُ كثيراً ، فـدونَ الكثير ،

فغبـا فينسى كأنْ لـمْ يُـزَرْ

ومن كلماته الرائعة شديدة التركيز وعارمة التأثير برغم بساطتها الشديدة ما جاء فى حوار قيس لليلى عند لقائهما الأول فى رواية مجنون ليلى قولُه :

ليلـــــــى بجـــــانبى ؟

كـــــل شـــــــىء إذنْ حَضَــــرْ

جمعتنـــــــا فأحسَـــــنَتْ ،

ســــــاعةٌ تفضُـــــلُ العمُــــــرْ

وانظر مرة ثانية إلى عبارة « كل شيء إذَنْ حضر » تجد أنه اختصر كل متع الدنيا في كلمة ، وجعل ساعة لقائه بالحبيب تفضل الدنيا وما فيها .

ويطول بنا المقام إذا رُحْنا نعدد أبيات الحكمة التي تكشف إحساساً مركزاً أو التي تجسد تجربة إنسانية عامة ، وتكفينا تلك الإشارات المقتضبة شاهدا على ما نذهب إليه .

وبعد ، فهذه ملامح القدرة الشعرية عند شوقي ، وليست كل ما لديه من ملامح ، ولكنها كافية في التأكيد على أن شوقي قد استطاع أن يحقق دنياه الفريدة ، وأن يظل محتفظاً بحيويتها وطزاجتها ، وأنه استطاع أن يسير بسهولة وحرية على طرق الإبداع ، مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم . ولكنه مع ذلك كان في مقدوره أن يظل في تواصل مع حركة الكون التي تغذى ينابيع التغيير والتجديد . كما أثبت قدرته على فهم مواقف الحياة التي تهم جماهير الشعب . وأظهر فهمه العميق لما هو مشترك بين البشر ، فقد ظلت مشاكل أمته السياسية والاجتماعية مشتبكة بأعصابه ودمه إلى آخر لحظة في حياته .

حافظ إبراهيم

حافظ إبراهيم أحد كبار شعرائنا الذين كان لهم أثر واضح فى تطور نهضتنا الشعرية الحديثة ، فقد كان الشعر قبل حركة الإحياء التى تزعمها البارودى وتابعها حافظ وشوقى كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الورق ولايستكثر إلا محسنات الصنعة ، حتى تحول الشعر كما يقول العقاد إلى مايشبه الشواهد والمنظومات ، وظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين ، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال فى جمع الملون وتنضيده .

فكان لابد وحالة الشعر هذه أن تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتدك حصونه ، فبدأت حركة البعث الجديدة التى تزعمها البارودى وسار على منواله حافظ وشوقى والتى استطاعت أن تجعل الماضى يرتد إلى الحاضر ، وأن يبعث إلى الحياة أروع النماذج فى تراثنا الأدبى ، فبدأت العيون تتفتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة خلفها لنا أسلافنا الأولون ، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها فى الناس .

هذا الارتداد إلى الماضى والامتداد به إلى الحاضر كان قد أنقذ الأسلوب الشعرى مما كان قد تردى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبى والشعرى يكاد يضاهى ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية ، فكان فيها رنين الأقدمين وصوتهم وطرائق صياغتهم كما وعتها شعراء حركة البعث هذه من أمثال البارودى وحافظ وشوقى .

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضى من قدرة على التقاط الرنين الموسيقى واحتذاء ما ادخرته الأذن المرهفة ، والحافظة المستجيبة والمتعاطفة للنماذج الشعرية القيمة، فهى لم تكن فى جملتها إلا نوعاً من التعاطف مع التراث العربى القديم ، حقق نوعاً من المحاكاة السمعية لرنين الشعراء القديم ، ولكنها فى الوقت

نفسه قد صدرت في كثير منها عن طبع وسليقة يحررها أحياناً من طغيان الجمود ورقابة السير على لون واحد من التعبير .

فكان لحافظ وهو أحد قادة هذه المدرسة لونه الخاص مع محافظته على القديم ، وكانت له شخصيته الفنية التي أراها ترتكز على ظاهرتين من ظواهر الإبداع الفني وهما : عاطفته وإيقاعه .

أما عاطفة حافظ فهي عاطفة دافئة حارة مركزة لا تكاد تلوح كاذبة تصدر عن انفعال فريد أصيل ، وكانت هذه الظاهرة شيئاً ينبع من ذات الشاعر شيئاً يسكنه وهو جزء من طبيعته التي ولد بها ، فقد كان من أبناء الشعب الذين يتفاعلون مع أحداث وطنه ، نشأ فقيراً حساساً يتجاوب مع مشاعر الآخرين ويشعر بشعورهم ، يحزن لأحزانهم ويفرح لفرحهم ، فكان لذلك سريع الاستجابة لكل حدث يمس شغاف قلبه، وكان قادراً على أن يملأ الحدث حيوية وحياة حين يمتزج الحدث عنده بانفعاله هذا الفريد الأصيل . وفرق كبير بين العمل أو الحدث حين يترك وشأنه وحين يتوقد بنار الانفعال .

لذلك تفوق حافظ في الرثاء تفوقاً واضحاً ، ولعل رثاءه لسعد زغلول أكبر شاهد على تفوق هذه الظاهرة عنده ، وهي ظاهرة الانفعال الفريد الأصيل ، اسمعه حين يقول :

إيه يا ليل هل شـــهدت المصـــايا

كيف ينصـــب في النفوس انصبابا

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبـــح

أن الرئيـــس ولـــى وغابـــا

وانبـــع للنيرات سـعدا فسـعدٌ

كان أمضـى في الأرض منها شـهابـا

قدّ يا لـــــيل من ســـــوادك ثوبـا

للدرارى وللضـــحى جلـــبابـــا

وانسج الحالـكات منك نقابـــا

واحب شمـس النهـــار ذاك النقابا

قل لها غاب كوكب الأرض فى الأرض

فغيبى عن الســـماء احتجـــابا

وهكذا نرى كيف استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الانفعال القوى الحار ، فإذا بالشعر يجسد المصاب تجسيداً بقوله : ينصب فى النفوس انصبابا ، كما يلتمس من عناصر الأداء اللغوى مايعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى عمت الكون. فهذا الليل الذى يناديه لابد أن يهتز بهول المصاب ، وحتى لو جاز للنهّار أن يطلع فلن يملأ الدنيا ضياء لأن الذى يملأها ضياء قد مات .

إذا تأملت الأبيات من جديد فسترى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانبين هامين الأول هذا الإيقاع القوى النافذ إلى أعماق النفس والذى تمثل فيما اختاره الشاعر من بحر [illegible] على إشاعة الظلمة المسيطرة على نفسه . والثانى : قدرته على استخدام اللغة [illegible] بها اللغة التى تحمل الهزة والصدمة والمفاجأة . ويتضح هذا كله باستعماله لصيغ الأفعال [illegible] وهذه القدرات دالة على نقل الإحساس وتوليده لدى الغير .

أما عن عالم الإيقاع عند حافظ فهو عالم متميز حقاً وذو طبيعة خاصة . إنه صوت الشاعر الداخلى الذى يفرض نفسه ، والذى يختار اختياراً [illegible] لعناصر اللغة يسيطر عليها ويجعلها قادرة على بث روح خاصة وانفعال معين لدى القارئ .

ولعلنا نلاحظ أن التشكيلات الخاصة للغة التى يتكون منها نسيج حافظ

الشعرى ليست مجرد مجموعة متآلفة من الأصوات تدل اصطلاحاً على مقابلها المادى ، وإنما هى صورة صوتية وحدسية معاً ، والعلاقة بين الصوت والمعنى عنده تقوم إما على اقتران الصوت بالموضوع أو الموقف الفكرى أو النفسى ، وإما على اقترانه بالحس وحالة الانفعال المسيطرة على تجربة الشاعر .

مرحلة الانتقال

أعلام الدعوة إلى التجديد

١ ـ العقاد

٢ ـ شكرى

٣ ـ احمد زكى أبو شادى

٤ ـ التيجانى يوسف بشير

٥ ـ ميخائيل نعيمة

أعلام الدعوة إلى التجديد

فى الشعر العربى الحديث

كان أبو عمرو بن العلاء شيخاً من شيوخ العربية الأوائل، وأحد نحاة البصرة فى القرن الثانى للهجرة ، يأخذ اللغة عن فصحاء الأعراب ومن البادية، يجمع الشعر الجاهلى يعيش له يحفظه ويرويه ويدونه . وكان لأبى عمرو بن العلاء صحبة جليلة من أئمة النحاة اللغويين فى عصره ، وكانوا جميعاً يشتغلون بعمل واحد مع تفاوت فى الميول . فبينما غلبت على أبى عبيدة رواية الأخبار والأنساب نجد أبا زيد الأنصارى مثلاً يتجه إلى اللغة والغريب . أما أبو عمرو بن العلاء فكان الشعر أخص ما عرف به ، يشافه الأعراب لايكتب إلا عنهم ولا يسمع إلا منهم . ثم أتاح الزمن لهؤلاء أن يشاهدوا فى أخريات حياتهم مطلع شعر محدث جديد يحاول أن يخرج على القديم ، ويساير روح العصر . فنظر هؤلاء العلماء إلى بعض هذا الشعر الجديد فوجدوه لا يخلو من اللحن فى إعراب أو اشتقاق أو وزن ، فقلت ثقتهم به . وكان أبو عمرو بن العلاء أشد هؤلاء تعصباً للقديم ، غالى فى هذا مغالاة صرفته عن النظر فى الشعر الجديد، فكلما وقع نظره على شيء منه ازور معرضاً عنه ينظر إلى المتقدم بعين الجلالة ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار حتى لكأن الموازنة عنده موازنة بين عصر وعصر لا موازنة بين شاعر وآخر. فكان مما قاله فى بعض شعراء الإسلام : «لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً » .وقال فى غير الأخطل : (لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته) . (١).

ومات أبو عمرو بن العلاء واستمر من بعده تلامذته وأصحابه على تجاهلهم لهذا الشعر الجديد فرووا عن ابن الأعرابى قوله : (إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبى نواس وغيره مثل الريحان يشم يوماً ويذوى فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل

---

(١) اقرأ طبقات الشعراء لمحمد بن سلام الجمحى (الطبقة الأولى لشعراء الاسلام) تحقيق محمود شاكر ط. د المعارف.

المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً) . وأنشده رجل شعراً لأبى نواس أحسن فيه فسكت ، فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال : بلى ولكن القديم أحب الي.

واجتمع ابن مناذر فى مأدبة مع خلف الأحمر ، فقال خلف : ياأبا محرز إن يكن النابغة وامرؤ القيس وزهير قد ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة ، فقس شعرى إلى شعرهم ، واحكم فيه بالحق ، فغضب خلف ثم أخذ صحفة مملوءة مرقاً فرمى بها عليه.

هذا الذى حدث زمن أبى عمرو بن العلاء وخلف الأحمر يحدث اليوم عند أنصار القديم والجديد، ويحدث دائما كلما ظهرت حركة ترمى إلى الثورة على القديم ومحاولة تطويره وتغييره.

ولسنا بحاجة إلى القول بأن المنهج الذى يرفض الحديث لحداثته ، ويفضل القديم لقدمه منهج تنقصه الروح العلمية . فقد قالها من قبل ناقد عربى قديم فى القرن الثالث الهجرى هو ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء)[١].

وعلى الرغم من أن البحث العلمى القائم على الاستقصاء والتحليل والموازنة والخاضع فى أحكامه للذوق وروح العلم قد ينتهى إلى أن أشعار امرىء القيس وزهير والنابغة أفضل من أشعار المحدثين من أمثال مسلم وبشار وأبى نواس ، وعلى الرغم من أن النتائج التى ينتهى إليها البحث العلمى عند المقارنة بين أشعار المتقدمين والمتأخرين قد تثبت أن أبا عمرو وخلفاً الأحمر كانا على حق عندما فضلا القديم وأنكرا الحديث ، فإن الذى يأباه المنهج العلمى الحديث أن تظل أحكامنا اليوم على الجديد والقديم ؛ مع تطور دراستنا العلمية والمنهجية مدفوعة بروح التعصب ، وأن نرى بيننا اليوم من شيوخ الأدب العربى وعلمائه من يسد عليه التعصب للقديم سبيل البحث والدراسة فى شعرنا الجديد بحجة هى أشبه ماتكون بحجة أبى عمرو بن العلاء وخلف الأحمر ، مع فارق كبير هو أن خلفا

(١) مقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبه

وأبا عمرو بن العلاء كان لهما مايبرر موقفهما، أما نحن اليوم فليس لدينا مايبرر وقوفنا جامدين.

وليت الامر يقتصر عند هذا، فإن الأدهى والأمر عند شيوخنا المتعصبين أنهم حتى فى دراستهم للقديم ظلوا يحافظون على النظرة التى كان ينظر بها القدماء من نقاد العرب إلى الشعر، مكتفين، بالطريقة التقليدية، والأسلوب القديم فى الدرس الذى يعتمد على المتن الموجز يفسره الشرح اللغوى مع مناقشات لفظية تبعد عن الذوق والحس، وتقف بعيدة عن روح العصر وثقافته ومفاهيمه، ناسين أو متناسين أن واجبهم الأول هو النظر العقلى لا العاطفى، النظر العلمى فى تيارات الأدب العربى القديم وتقاليده، ثم محاولة نقد هذه التيارات وتفسيرها بعقلية جديدة، بحيث يصبح القديم تجربة فى نفس الناقد، ومن ثم يمكننا أن نغير من أحكامنا على القديم وأن نعدل من موقفنا إزاءه.

وكلنا يعلم أن الذى ساعد على اطراد هذه التقاليد القديمة فى الشعر ورسوخها، ثبات الحياة العقلية والفكرية والسياسية والاجتماعية للشعب العربى، ذلك الشعب الذى لم تتح له من الهزات الفكرية العميقة ما يقتلع الجذور ويغير التربة ويستنبت الجديد. وإذا كانت الآداب فى عصورها القديمة لم تستطع أن تغير من مناهجها، أو تحول من اتجاهاتها، أو تجدد من مفاهيمها، لأن النقد والتفكير النظرى والتطور الاجتماعى لم تكن قد تكونت التكون الناضج بعد، فأى عذر لنا اليوم فى أن نرقد فى وهن مثل الشيخوخة المستلقية على الرماد؟ وهل يجوز أن يغيب عن ذهن أحد من علمائنا اليوم أن مناهج الأدب وتياراته ومدارسه قد تغيرت عند غيرنا، وعلى مر العصور، تغيراً قوياً نتيجة لحركات تجديد يدعو إليها أجيال من النقاد والشعراء، صادرين عن نظرة علمية ومسايرين تيارات النهوض التى تتصل بمشاعر شعوبهم، والتى ترضى حاجتها الفنية المتجددة؟ ألم نشهد فى تاريخ الآداب الأوروبية انتقالا من الكلاسيكية إلى الرومانطيقية، ومن الرومانطيقية إلى الطبيعية فالواقعية ثم ألم يكن كل انتقال من هذه مرتبطاً ارتباطاً ما بحياة الأمة الاجتماعية، وبالرغبة فى تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب

إلى إحساسهم أو أكثر تمشياً مع ملابسات حياتهم ؟ لماذا إذن جدد هؤلاء ؛ ووقفنا نحن عند الكلاسيكية أو قل على الأصح، عند آدابنا القديمة بتقاليدها الثابتة الراسخة ؟ السبب الوحيد فى اعتقادنا ؛ هو أن المفكرين والنقاد فى حياة الآداب الأوروبية قد أدوا بعض ماينبغى عليهم من دور فى تغيير الحياة وتوجيهها ومسايرة التطور وحاجة الشعوب ؛ أما نحن فقد ظل تاريخنا الفكرى مستمراً على اطراده دون أن تنهض فيه من الأحداث الفكرية أو الاجتماعية مايكشف للناس عن حقيقة واقعهم ؛ وما يدفعهم نحو التطلع إلى حياة أرقى فى الفكر والفن والسياسة.

ولسنا ننكر أن لكل شعب عريق تراثه الفكرى والأدبى ، وأن لكل تراث تقاليده التى تعتز بها الشعوب ، تمجدها وتؤرخ لها ، وتعمل على تطويرها . ولسنا بأقل من غيرنا اعتزازاً بتراثنا العربى ، وبآدابنا القديمة ، بل لعلنا نكون أشد حرصاً من غيرنا على تمجيد هذا التراث والاهتمام به والذود عن حياضه . ولكننا يجب أن نفرق بين اعتزازنا بتراثنا القديم ووقوفنا مكتوفى الأيدى أمام سيطرة هذا التراث ، ومحاكاته والتقيد بأصوله ، بينما يسير الزمن ويتجدد الفكر وتتطور الحياة.

واذا أرجعنا البصر إلى الوراء لنتأمل بعض حركات التطور فى تاريخ الآداب الأوربية لرأينا أن الأدب اليونانى الخالد قد انتقل فى عهد الإسكندرية إلى مرحلة من التقليد والصنعة ، فأسرف الأدباء فى حشو عباراتهم بأسماء الألهة والأساطير دون أن يكونوا قادرين على إيداعها من المعانى ما يجعلها ذات مغزى إنسانى حقيقى، فكانوا يتخبطون ،يقلدون سذاجة الأوائل وهم أعقد من ذنب الضب كما يقولون.

وكذلك كان الحال عند اللاتين فى عصر الإمبراطورية المتأخرة عندما أرادوا تقليد هوميروس ، ففشلوا وقلدوا شعراء الإسكندرية فجاء شعرهم تقليداً لصورة متكلفة لا أصالة فيها ولا صدق.

ثم جاء بعد ذلك عصر النهضة فى أوروبا حيث انتعشت حركة البعث التى حاول فيها شعراء أوروبا وأدباؤها أن يعيدوا إلى شعوبهم ثمرات الآداب اليونانية

القديمة ، وبفضل هذا البحث ظهر شعراء ممتازون كانوا نواة المسرح الكلاسيكى فى القرن السابع عشر ، والذى نبغ فيه فى فرنسا شعراء مثل راسين وكورنى وموليير ، وتألق فيه فى انجلترا عملاق المسرح الإنجليزى وليم شكسبير . ونحن نعرف أنه قد كانت لهذا المذهب الكلاسيكى خطوط فنه المتميز التى ينتمى إليها ولا يحيد عنها ، غير أن هذه الأصول الكلاسيكية لم تفرض نفسها على حياة الأدب على مر العصور، على الرغم من تمسك أصحاب هذا المذهب بأصوله والخضوع لقيوده الصارمة . فما لبث الزمن أن سار ، ونظر فلاسفة القرن الثامن عشر إلى هذه الاصول فناقشوها ، وأدركوا أن فى تقسيم الشعر المسرحى إلى مأساة تتخذ موضوعها من حياة العظماء والنبلاء ، والى ملهاة تستمد موضوعها من حياة الشعب والدهماء أمراً يتنافى مع طبيعة الحياة وتيارها الغالب . فلسنا دائماً فى الحياة بين حزن عميق أو فرح غامر ، وانما فى الحياة ما يقع بين النقيضين الفرح والحزن،. فأجمع نقاد القرن الثامن عشر على ضرورة خلق نوع جديد من المسرحيات يكون بين المأساة والملهاة ، ثائرين بذلك على قانون (فصل الأنواع) الذى كان سائداً عندهم، وخرجوا على الناس بما يسمى بالدرامة الدامعة ، وهو نوع من الدرامة الذى لا ينتهى بمأساة فاجعة بقدر ما ينتهى بموقف تترقرق له الدموع . ثم نظروا فوجدوا أن المأساة الكلاسيكية قد أغفلت وجود طبقة اجتماعية كانت قد ظهرت وفرضت نفسها على المجتمع ، وهى الطبقة الوسطى أو البرجوازية، كما وجدوا أن المشاكل الإنسانية لا تنبع كلها من طبيعة الإنسان من حيث كونه إنساناً وحسب ، وإنما تنبع من حيث كونه إنساناً له وضعه الاجتماعى الخاص ، وله علاقاته ومهنته التى يزاولها ، ومن ثم ظهرت الحاجة إلى التعبير عن لون جديد من المسرحيات الشعرية وهى التى سميت باسم (الدرامة البرجوازية) التى تمثل مشاكل الإنسان فى مجتمعه . وكتب ديدرو الفيلسوف الناقد مسرحية من هذا النوع هى مسرحية (الابن الطبيعى).

ثم ظهرت بعد ذلك حركات أخرى جديدة فى أعقاب الثورة الفرنسية ، حركات شنت على الكلاسيكية حرباً لا هوادة فيها ، ثارت فيها الرومانطيقية على

أسلوب الكلاسيكية الشديد التزمت والتأنق ، وخرجت فيها على الأصول المرعية والقواعد التى التزمها الأدب الكلاسيكى ، وتأثرت الحركة الجديدة بعوامل نفسية واجتماعية ، وبرد فعل الثورة الفرنسية وما خلفته من خيبة فى الأمل جعلت الأدباء يذهبون مذهب التحرر والفردية ، والمبالغة بالشعور بآلام الحياة ومحنها ، فتوقدت عندهم العاطفة ، وجاء إنتاجهم فى الشعر الغنائى أروع من إنتاجهم فى الشعر المسرحى . وكما حطم الرومانطيقيون مبدأ (فصل الأنواع) ومبدأ (الوحدات الثلاث) فى المسرح حطموا كذلك ما اتجهت إليه الكلاسيكية من حقائق إنسانية عامة مجردة عن البيئة والمجتمع وتطويرها إلى حقائق متصلة وحياة الافراد وملابسات هذه الحياة.

فإذا انتقلنا إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وجدنا الثورة الصناعية الجارفة المكتسحة تدفع بالإنسانية دفعاً عنيفاً نحو تيار من الحياة جديد ، ونحو قيم وأفكار تختلف فى أساسها عن قيم وأفكار الحركات السابقة . وكان أول تغيير فعال تقوم به الحركات السياسية فى العصر الحديث هو إظهار الاهتمام بالطبقات الشعبية ، ومحاولة إبرازها فى مجال العمل والحياة (١):

ثم كان طبيعياً أن تهاجم القيم الجديدة للثورة الصناعية ماساد بين الرومانطيقيين من مباديء بتقديس الفرد والحرية الشخصية ، وتهدف إلى إحلال الطبقة البرجوازية أو الوسطى مكان الصدارة فى المجتمع . هاجمت الثورة الاقتصادية كل ذلك بحركاتها السياسية ، ودفعت بالطبقات الشعبية إلى مناهضة الطبقات الاجتماعية الأخرى . وكان لابد للأديب أن يجارى هذا التحول الخطير فى القيم والمجتمعات ، وذلك على الرغم من بعض حركات التمرد والثورة عند بعض الشعراء الإنجليز الذين أصابهم الغثيان من سيطرة المادية على الحياة الروحية ، فاتجهوا يائسين الى ملجأ يحميهم من الثورة الجديدة ، فاتجه ييتس (Yeats) هاربا إلى الأساطير الشعبية ، وتمسك بفكرة الفردية الأرستقراطية . واعتنق لورانس فكرة الانعتاق عن طريق تحرير الغرائز . وفر إليوت بعد تردد وثورة إلى الكنيسة

(١) راجع ما كتبه الدكتور محمد مندور فى كتابه « المسرح » ص ٥٨ ومابعدها.

الكاثوليكية . نقول على الرغم من قيام بعض الحركات المناهضة لهذا التحول الاجتماعى الخطير فقد فرضت القيم الجديدة ، ووجدنا كثيراً من الشعراء يحتضنون فكرة التحول الجديد ، من هؤلاء هنريك أبسن النرويجى وجورج برناردشو الإيرلندى اللذان يرجع إليهما فضل خلق مسرح اجتماعى جديد ، ينهض على النقد البناء الذى يهدف إلى إنقاذ الناس من تقاليد زائفة ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على مجتمعاتهم فترات طويلة.

كما ظهر كذلك عدا شعراء المسرح شعراء آخرون يؤمنون بفلسفات وافكار جديدة يتفاعلون مع العالم المحيط بهم ، من هؤلاء أودن وماكنيس وستيفن سبندر فى انجلترا وجان بول سارتر والبير كامى فى فرنسا.

هذه بعض الخطوط البارزة في حركات التجديد عند الأوربيين دعت إليها طبيعة التطور التى تفرضها حاجات الشعوب ، وانعكست على أعمال أجيال من الشعراء والأدباء.

أما عندنا نحن العرب فقد ظل تاريخنا الفكرى والأدبى ثابتاً مع سير الزمن على لون واحد دون أن نجد فى أجياله المتعاقبة من الأحداث والثورات مايجدد من مفاهيم الأدباء وطرائق تفكيرهم ، ودون أن نظفر بشاعر أو أديب واحد منذ امرىء القيس إلى عصرنا الحديث يشعر بأثر الأديب فى صناعة التاريخ شعوراً ايجابيا فعالاً، وقدرة المفكر والشاعر على تحويل مجرى الحياة.

لقد حاول أبو نواس أن يسخر من بكاء المعاصرين له على بقايا الديار والأطلال لأنهم لم يعودوا يرونها . ولقد حاول أبو تمام أن يخرج على عمود الشعر وعلى طريقه القدماء فى الصياغة ، فماذا استطاع أن يفعل تمرد أبى نواس أو تململ أبى تمام ؟ لاننكر أنهم إضافوا اضافات جديدة: ففى الوقت الذى كانت حياة هؤلاء الشعراء تغيرت باختلاطهم بالشعوب الأخرى ، وانتقالهم إلى حياة جديدة كانت قوة البداوة وأصالة الطبع فى نماذج الشعر العربى القديم تسوق شعراء العصر العباسى إليها غير أنهم لم يستطيعوا أن يحققوا فى أشعارهم ما كان فى القديم

من اصالة وبداوة وحيوية ، فخرج بعض الشعر إلى الصنعة والتكلف . ولم تشأ أن تهتز حياة الأدب وتتجدد إلا فى بعض لمحات خاطفة عند شاعرين كبيرين من شعراء القرن الرابع الهجرى هما أبو الطيب المتنبى وأبو العلاء المعرى ، غير أن هذه الومضات لم تلبث إلا قليلاً ، فقد كانت مؤقتة عارضة ثم انتهت بعدها حياة الأدب والفكر عند العرب إلى النضوب فالتحجر فالموت.

نعم نضب الشعر العربى منذ عصور العباسيين إلى حركة البعث العربى الحديثة وذلك لطغيان شعر الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية ميته.

ولم يعد الأدب الجيد عند نقاد عصر الجمود إلا قوالب من منظوم الكلام ، وأقصى ما تصل إليه من مزايا الحسن أن تتسم بجزالة الألفاظ، ومتانة التراكيب ، وهى كما ترى أحكام غامضة تشير إلى ما انتهى إليه النقد من إفلاس عندما يجعل مقاييسه على الشعراء تنحصر فيما يكون من زخارف لفظية أو تقسيمات ترجع إلى محسنات الصنعة وغيرها من وسائل اللعب بالألفاظ ، والتى عبر عنها العقاد بقوله ، وهو فى معرض الحديث عن هذه الفترة من حياة أدبنا العربى :

« وأما الشعر فكان لايقصد به غير الوزن ، والاستكثار من محسنات الصنعة فملأوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع ، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليشيدوا بها كتب البيان والبديع ، وظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين ، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها ، كما يتبارى الأطفال فى جمع الحصى الملون وتنضيده » (١).

وكان من الطبيعى أن تظل قسمات الركود جامدة لاتتغير ولا تتجدد حتى ظهرت حركات الانتفاض والتحرر ، و وثبات الانعتاق من طغيان الجمود على الفكر والأدب فى أوائل هذا القرن ، وساعد على تيقظ الوعى عند الكتاب ما كان من نقل الثقافة الغربية ، وإحياء التراث . واتجه الكتاب والمصلحون ورجال الدين والأدباء فى مصر نحو حركة تحرير فى شتى مناحى الحياة ، فكرس قاسم أمين

---

(١) الشعر المصرى بعد شوقى ص ٥ .

جهوده نحو تحرير المرأة، وحاول الإمام محمد عبده أن يفسر الدين على أساس يساير الحياة ، وقامت جماعة من المثقفين تدعو إلى إنشاء الجامعة المصرية ، ودعا مصطفى كامل ولطفى السيد وغيرهما إلى الحركة الوطنية والكفاح السياسى . وحمل العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى من جانب ، وخليل مطران من جانب آخر لواء تحرير الأدب ، فكانوا أول دعاة للتجديد فى شعرنا المعاصر ، واتجهت خطة هؤلاء أول ما اتجهت إلى تحطيم الصورة التى انتهى إليها شعر شوقى وحافظ اللذين كانا قد تربعا على عرش الشعر التقليدى بعد حركة البعث التى قام بها البارودى . وذلك بنقد طريقتهم التقليدية نقداً تفصيلياً عنيفا حتى إذا تمت عملية الهدم هذه أخذوا فى بسط آرائهم البناءة فى الأدب والشعر.

غير أن خطة العقاد والمازنى لم تشأ أن تتم على الوجه الذى كنا نرجوه لها ، فلم تخرج المطبعة من كتاب (الديوان) الذى ظهر فى أواخر الحرب العالمية الأولى إلا جزئين ، وكانت النية منعقدة على إخراج عشرة أجزاء ومن ثم فلم تتح لآرائهما البناءة أن تخرج فى عمل متكامل ، اللهم إلا ما يستطيع القارىء أن يستخلصه من ثنايا ما كان يكتب الناقدان من مقالات نقدية . وتكاد تنحصر حملات النقد التى شنها العقاد والمازنى على أنصار القديم فى مسألتين : الأولى ذلك البناء التقليدى للقصيدة العربية الذى كان ينصرف عن موضوعات الحياة إلى أغراض الشعر القديمة من غزل ووصف وهجاء ومديح. والثانية شعر المناسبات الذى لم يكن يصدر فيه الشعر عن تجربة حية ، ولم يكن يستجيب لما يجيش فى الصدر من خواطر بقدر ما كان يستجيب إلى الصنعة والزخرف والرنين الخطابى . على أن أبرز نقطة أثارتها هذه الجماعة والتى تعتبر بحق نقطة تجمع تتبلور عندها جميع النقاط التى أثيرت فى ذلك الوقت هى قضية الوحدة العضوية أو الفنية فى القصيدة ، لأن من يدعو إلى الوحدة العضوية للقصيدة لابد أن يدعو بالضرورة إلى نبذ البناء التقليدى للقصيدة القديمة ، وإلى ضرورة توافر التجربة الشعورية التى يستجيب فيها الشعر لموقف عاطفى واحد.

ولقد احتل موضوع الوحدة العضوية صفحات كثيرة من كتابات النقاد

المحدثين، وذلك منذ أثارها كولردج في كتابه (سيرة أدبية) إلى أيامنا هذه .وذلك لما لها من أهمية في تحديد قيمة القصيدة وأصالتها ، فالوحدة العضوية تفرق بين نوعين من الخيال : أحدهما مترابط يوحد بين الصور المتعددة في داخل القصيدة فيلونها جميعها بلون عاطفي واحد ، بحيث تصبح القصيدة كلها تصويرا للحظة شعورية ذات مغزى ويبدو فيها الوجود للشاعر مصبوغاً بلون معين . والثاني خيال مفكك يعتمد على الصور الحسية المتناثرة ، صور تنفصل الواحدة منها عن الأخرى، وتستقل بنفسها ، لا يجمع بينها إلا وحدة المقطوعة أو وحدة الغرض . فقد صور امرؤ القيس الغيث في آخر معلقته بأبيات تكاثرت فيها صور الغيث ، ولكنها لم تستطع أن تعطينا رؤية الشاعر الخاصة للغيث . أو بعبارة أخرى لم يستطع الشاعر أن يخلع على هذه الظاهرة الطبيعية وهي الغيث لوناً سائداً من صوره وإنما ، اعتمدت الصور على إبراز جوانب الغيث وتصوير شدته وما يتركه من أثر محققة المهارة في المشاكلة والمشابهة،وفي تقرير علاقات جزئية بين المشبه والمشبه به ، قد تكون دقيقة وبارعة ولكنها ليست عضوية . خذ مثلاً تشبيه امريء القيس الذى أجمع النقاد العرب على استحسانه والذى يقول فيه :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها ، العناب والحشف البالي

فترى أن براعة الشاعر منحصرة في عقد العلاقات الحسية في اللون والشكل بين قلوب الطير المبعثرة في وكرها ، وبين العناب والحشف البالي . وخذ كذلك قول النابغة في النعمان

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فسوف تعجب ولا شك بدقة النابغة وبراعته في التشبيه ، ولكنك لن تستطيع أن تتجاوز هذه البراعة إلى تكوين صورة كلية تنشأ من تعدد الصور في القصيدة، بحيث يكون لها من قوة الإيحاء ما يثير في نفس القاريء رؤية خاصة وموقفاً محدداً . وهذه التشبيهات تقف بك كما قلنا عند علاقات جزئية وتظل فيها الكلمات محتفظة بمدلولاتها الذهنية التقريرية ، دون أن تعطيك كلماتها أى

فرصة للإيحاء بتجربة الشاعر الكلية أو موقفه الشعورى . وهذا هو ما تستنكره الصورة فى القصيدة ذات الوحدة العضوية لأنها : أولا : لاتؤمن بالصور المستقلة المنفصلة التى تنتهى بانتهاء البيت الواحد ، ولأنها ثانيا : لا تؤمن بالمقطوعة أو بالمقطوعات ذات الغرض الواحد ، والتى تتكاثر فيها الصور دون أن تتحد جميعها فى اللون العاطفى الواحد ، ولأنها ثالثا : لا تؤمن بالنزعة التقريرية الوصفية التى تجرد الشعر من التصوير الإيحائى الصادر عن موقف نفسى أو شعورى محدد . ولقد عبر كولردج عن كل ذلك بقوله

« ليست الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ، هى الشيء الوحيد الذى يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح الصورة معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة ، والتتالى إلى لحظة واحدة ، وحينما يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»(١).

غير أن الأمر الذى يدعو إلى الأسف حقيقة أن الوحدة العضوية ، بهذا المعنى الذى صوره كولردج ، والذى نادى به العقاد والمازنى ، والذى تكمن فيه الثورة الحقيقية على بناء القصيدة العربية التقليدية ، لم تشأ أن تجد صدى قوياً أو تأثيراً ظاهراً فى أذهان المعاصرين لهذه الحركة النقدية ، بل لقد اختلطت عندهم بوحدة الموضوع . ويرجع السبب فى هذا الاختلاط فيما نعتقد إلى أمرين : أولهما : أن العقاد ورفاقه لم يحددوا معنى الوحدة الفنية تحديدا علمياً يستند إلى نقد تطبيقى ، وإلى تحليل النماذج المختلفة التى تنضج فيها هذه الوحدة . واكتفوا بما أوردوه من تحديد نظرى ، ومن تحليل أو نقد لبعض قصائد شوقى ، دون أن يتضح فيه للقارى مفهوم واضح للوحدة العضوية : وثانيهما : انشغال الناس فى ذلك الوقت بالدعوة إلى وحدة الموضوع ، ومحاولة التخلص من التفكك الذى بليت به القصيدة

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٢٧ للدكتور مصطفى بدوى ص . د المعرفة

العربية على مر العصور عندما جعلت تنتقل من غرض إلى غرض ، ومن موضوع إلى موضوع دون رابط يربط هذه الأغراض المتباينة .

والدليل على أن الوحدة العضوية قد اختلطت عند المعاصرين بوحدة الموضوع والوحدة المنطقية ، ما رأينا من حماسة الدكتور طه حسين وهو معاصر لهذه الحركة النقدية ، عندما زعم وهو بصدد تحليل معلقة لبيد فى حديث الأربعاء أن فى هذه المعلقة وحدة غير وحدة الوزن والقافية . فقد سأله محاورة عما « صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء فأجابه طه حسين : صنع بها خير ما يصنع بآثاره فأوجدها وأتقنها » (١) . وليس من شك عندنا أن طه حسين كان يعنى بقوله هذا توافر الوحدة المنطقية فى معلقة لبيد ، وذلك لما هو معروف عن مهارة لبيد فى التخلص من كل غرض من أغراض المعلقة ، وفى ربط كل غرض منها بالآخر ، فأحسن التخلص من وصف الديار إلى وصف الناقة ، ومن وصف الناقة إلى الفخر بنفسه وبقومه .

ونحن وإن كنا نعتقد بأن الوحدة العضوية فى القصيدة لم تتضح صورتها عند المعاصرين لحركة النقد التى تزعمها شعراء الديوان : العقاد والمازنى وشكرى ، ولم تظهر فى شعر هذه المرحلة إلا متأخرا . إلا اننا مع ذلك لا نتردد فى أن نسجل هنا أن مقالات العقاد والمازنى تمثل عندنا أول حركة ثورية ايجابية على نظام القصيدة العربية القديم . ذلك النظام الذى عجز بصورته التقليدية عن إعطاء رؤية محددة للوجود من خلال تصويره الفنى اللهم إلا فى بعض مقطوعات قليلة عند بعض الشعراء وعند أبى العلاء والمتنبى (٢) . ولكن ماهى النتائج الإيجابية التى حققتها هذه الحركة النقدية ، وما هو الأثر الذى خلقته على إنتاج الشعراء من بعدها ؟ الثابت لدينا من شعر أصحاب الدعوة إلى التجديد أنفسهم ، ومن نحا نحوهم من شعراء أبسولو أن الهوة بين شعرهم والشعر العربى القديم لم تكن بعيدة . ولكنهم على الرغم من ذلك قد حققوا تغييرا جوهريا نجمل ملامحه فى النقط الآتية :

(١) حديث الأربعاء جـ ١ ص ٣ ط . د. المعارف

(٢) مقدمة الجزء الأول لديوان المازنى .

أولا : تخلص الشعراء إلى حد ما ، من شعر المناسبات الذى كان يعتمد على بريق الألفاظ ، وزخرفة العبارة ، ومالوا إلى تطبيق ما دعا إليه المازنى عندما عرف الشعر بأنه :

« خاطر لايزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا»(١)

ثانيا : تحرر الشعر من التزام القافية الواحدة مع التخفف من صرامة الوزن القديم ومحاولة تطويعه للتجربة الجديدة. فترى فى بعض شعرهم القافية المزدوجة التى تتحد فى كل بيتين ، كما تجد أحيانا القافية المتجاوبة التى تتفق فى البيتين تقع بينهما مقطوعة من قافية أخرى ، بل لقد استطاع الشعر أحيانا أن يتخلص عندهم من ألقافية تماما ، كهذه الطائفة من الشعر المرسل الذى الفها شكرى ، وحافظ فيها على وحدة البيت العروضية مع التحرر من القافية.

ثالثا : ظهور بعض ملامح المذهب الرومانطيقى على طائفة من شعراء الديوان وجماعة أبولو ، فغلبت عليهم نزعة القلق والأنين والشكوى من الحياة والتبرم بمحنها . يقول العقاد « إن كان هذا العصر قد هز رواكد النفوس وفتح أغلاقها كما قلنا ، فلقد فتحها عن ساحة من الألم تلفح المطل عليها بشواظها ، فلا يملك نفسه من التراجع حيناً والتوجع أحياناً ، وهذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ، ومستقبل قريب ، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون ، وبين ماهو كائن فغشيتهم الغاشية ووجد كل ذى نظر فيما حوله عالماً غير الذى صورته لنفسه حداثة العصر وتقدمه »(٢).

هذه النزعة التى صورها العقاد والتى ظهرت سماتها أقوى ما تكون فى شعر المازنى وشكرى من شعراء الديوان ، وفى شعر أبى القاسم الشابى والتيجانى يوسف بشير ومن نحا نحوهما من شعراء الوجدان . فها هو ذا المازنى يصف رجل العصر بقوله :

---

(١) راجع دراسات فى الشعر والمسرح ص ٢٩ وفن الشعر لأحسان عباس ص ٢١٠ ط. دار بيروت

(٢) المرجع السابق

يتلقّاكَ بالطلاقةِ والبِشْر وفى قلبِهِ قطوبُ العِداءِ

كالسَّرَاب الرقراق يحسبه الظّمآن ماءً ، وما به من مَاءِ

عاجزُ الرأيِ وَ المروءةِ والنفسِ ، ضئيل الآمال والأهواء

ألف الذل فاستنام إليه ، وتباهى على الشرفاء

ينسِجُ الزُّورَ والأباطيلَ نَسْجاً ، والأكاذيب ملجأ الضعفاء

أما أبو القاسم الشابى والتيجانى والهمشرى فعندهم جميعا الكثير مّن هذه الروح المتبرمة الساخطة التى ظهرت بظهور الفرد وتفوقه وشعوره بذاته . وذلك عقب حركة الوعى الجديدة ، وانطلاق طبقة المثقفين من عقالهم ومحاولتهم ، نيل مايشعرون أنه حقهم فى الحياة ويمكنك الرجوع إلى قصائد « إلى الموت » و «الاعتراف » و « الصباح الجديد »» لأبى القاسم الشابى فستجدها جميعا تطفح بالأسى ، وستبدو الحياة من خلالها فجاجا من الجحيم ، وجبالا من الهموم وضبابا من الألم.

رابعا : أصبح تفاعل الشاعر مع الطبيعة تفاعلاً حياً ، فلم تعد الطبيعة هذا الشيء المنفصل عن تجربة الشاعر ، وإنما أصبحت مظاهر الطبيعة رموزاً لحالة الشاعر الشعورية . وهذا المذهب الذى يخلع فيه الشاعر على الطبيعة ما يجده فى نفسه من مشاعر ،واضح فى قصيدة المساء لخليل مطران التى نظمها سنة ١٩٠٢ ، وكان عليلا بمنطقة المكس فى الإسكندرية ، وعلى الرغم مما خلعه الشاعر على الغروب والبحر وأمواجه وصخوره منَ الظلال الكئيبة ، وما ينتابه من أوجاع وآلام ، فإن الايحائية عنده لم تبلغ ما بلغه هذا الفن عند شعراء المهجر ، يقول مطّران

ولقد ذكرتك والنهــــار مـــودِّع والقلب بينَ مهــابةٍ ورجــــاء

وخَواطرى تبـــــدو تجاهَ نواظــري كـلْمى كدامية الـــسحاب إزائي

والشمسُ فى شفق يســيلُ نُضــاره فوق العقيقِ على ذريً ســـوَداءِ

مرت خــلال غمــامتين تحــدرا وتقطرت كالدمعـــة الحـــمراءِ

فكأن آخـــر دمعة للكـونِ قَـدْ	مُزجتْ بآخر أدْمُعـــى لرثـائي
وكـــأنى آنســـتُ يومى زائلاً	فرأيتُ فى المرآة كيف مَسَـــائي
متفـــردٌ بصبـــابتى ، متفـــردٌ	بكآبتى ، متفـــردٌ بعَنَـــائي
شاكٍ إلى البَحْرِ اضطرابَ خـواطري	فيجيبُنى برياحه الهَـــوْجَـاء
ثاوٍ على صخرٍ أصـــمَّ ، وليـت لي	قـلباً كهـذى الصـخرة الصمَّـاء
ينتابُها مـــوجٌ كمـــوجِ مكـارهـني	ويفتُّها كالسُّـقْمِ فى أعضـائي
والبرُّ خفَّاق الجـــوانب ضَائقٌ	كمداً كصَدْرِى سـاعةَ الإمْسَـاء
تغْشـَى البريَّةَ كدرة وكـــأنّها	صعدَتْ إلى عينيَّ من أحْشـائي
والأفقُ معتكرٌ «قريحٌ» جفـــنُه	يُغضــى على الغمرانِ والأقـذاء.

وإذا كانت قد نجحت هذه القصيدة فى إبراز موقف شعراء هذه المرحلة من الطبيعة فهى ، فى الوقت نفسه تحقق الوحدة الفنية الشعورية التى تحدثنا عنها. فلم تنقسم الصورة فيها على نفسها ولم تتناقض ، وإنما أثارتها عاطفة واحدة سائدة ، تآزرت عناصر القصيدة على إبراز أثر كلى موحد .

وإذا كانت بداية هذا القرن قد شاهدت هذه الحملة العنيفة التى قادها العقاد وزملاؤه على الشعر التقليدى ، فقد صاحبتها وآزرتها حركة أخري. وربما كانت أكثر حرصا على التغيير والتجديد والتطور . تلك هى مدرسة شعراء المهجر الأمريكى التى هاجر شعراؤها اللبنانيون إلى الأمريكتين على أثر هذا الصراع الذى نشأ فى المجتمع العربى بين الطبقة الوسطى التى بدأت تتبلور عندها ثقافات العصر ، وطبقة الإقطاعيين أصحاب الثروة والسلطان ، التى كانت تقف حائلا دون تحقيق طموح الطبقة الوسطى ، وما تتطلع إليه من عدالة وحرية . وذلك على الرغم مما كان يلاحظ على هذه الطبقة المتوسطة من التطلع إلى مزيد من الرفاهية ، ولو على حساب التقرب من الطبقة العليا ، وتقاليدها والتزلف إليها ، وقد زاد الموقف سوءا تدخل الاستعمار الأجنبى الذى ساند هذا الصراع بين الطبقتين وحاول استغلاله والانتفاع به .

لم يكن هذا الصراع فى لبنان بأقل منه فى مصر ، بل لعله كان أشد عنفا وذلك لاتصال لبنان الدائم ، بحكم موقعها وما فيها من إرساليات أجنبية كثيرة بالثقافات الأجنبية ، ولأنها كانت أقل بطبيعتها تمسكاً بالعادات والتقاليد التى كانت تضعف من قوة التمرد فى سائر الأقطار العربية الأخرى . أضف إلى ذلك أن مشاكل لبنان الاقتصادية التى نتجت عن ضيق رقعته وكثرة سكانه وتنافس هؤلاء على الملكيات ، وانتشار الصناعات الغربية ، وما أدت إليه من بوار فى الصناعات اليدوية التقليدية ، كل ذلك دفع بأهل هذه الصناعات إلى الفقر ، وحثهم على الهجرة إلى مصر وأمريكا.

ولم تكن هذه وحدها هى العوامل التى دفعت بأهل لبنان إلى الهجرة ، وإنما يقف إلى جانب كل هذه العوامل عامل آخر كان له أثره الفعال فى نفوس الأحرار من المواطنين العرب ، وهو شعور الخيبة الذى عم الوطن العربى عقب انقلاب الأتراك على العرب وإهمالهم الوعود الخلابة التى قطعوها على أنفسهم ، وكان من نتائج ذلك ثورة الحسين ١٩١٦ ، والتى باءت بالفشل بعد أن اشترك فيها العرب فى سوريا والعراق وفلسطين ولبنان والحجاز . وكان لفشل هذه الثورة أثره العميق فى زيادة السخط بين المثقفين على الأوضاع ، عندما رأوا العالم ينوء تحت وطأة أليمة من الجمود فى الأدب والمجتمع ، بل وفى كل ناحية من نواحى الحياة ، فهاجر من هاجر من لبنان (١)

اتحدت كل هذه العوامل وغيرها على خلق هذه المدرسة ، مدرسة شعراء المهجر التى دعت فى عنف أول الأمر إلى الثورة على أوضاع الوطن الاجتماعية والدينية واللغوية ، فلما عجزت دعوتهم عن تحقيق شىء إيجابى ، وعندما أعيتهم الحيل عن الإصلاح أو التغيير ، ألقوا السلاح واغتربوا. وهناك فى هذه العزلة النائية حاول هؤلاء أن يبنوا لأنفسهم عالماً صغيراً من المثال ، لعله يحقق لهم ما افتقدوه فى وطنهم من تناسق وتناغم فى النفس والحس .

---

(١) اقرأ الرومانطيقية ومعالمها فى الشعر العربى لعيسى يوسف بلاطة ص ٨٥ ومابعدها.

لقد طال تنقيبهم عن الحق والصدق ، عن الخير والجمال ، عن الحرية والعدل ، فلما لم يحققوا هذه المعانى فى عالم الواقع ، أقاموا لها مملكة خاصة من خيالهم ، إنه كما يقول شيلر النزوع الطبيعى نحو الخير ، وانتفاضة الضمير تسعى إلى حياة أسمى ، أو قل ، إنها غريزة الصدق المهدرة تبحث عن الطهر فى صدر الطبيعة الغفل ، إنها محاولة تحرير وانعتاق وخلاص ، محاولة العودة بالإنسانية إلى عالم بسيط ، عالم يقيم فيه الإنسان من إحساسات ذاته الصادقة قانونا لنفسه ، عالم متواضع تختفى فيه الصنعة والدهاء والموارية والمكر والتعاسة ، وتحتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول . فكتب جبران شيخ هذه المدرسة قصيدته «المواكب» فكانت الصرخة الأولى التى انطلقت تدعو إلى الخلاص بالعودة إلى الغاب ، فمن الطبيعة وحدها تستمد روح الشاعر قوتها ، وإلى الطبيعة وحدها تتكلم هذه الروح باحثة عن الإنسان السليم.

وفى قصيدة المواكب يتمثل الفرد الثائر على الجماعة الإنسانية بقيمتها الزائلة الفاسدة ، الفرد الذى يشعر بأن المجتمع يسحقه ، ويحول دون نموه لما شاع فى المجتمع من إخلال فى التوازن ، وخضوع الناس وانقيادهم كالقطعان بلا هدف أو وعى . فوجه جبران مواكبهم إلى الغاب حيث لا قطيع ولا راع ، وحيث الفتى المنبوذ يصبح فيلسوفاً متأملا ، وحيث يتحد الإنسان بالطبيعة ويصبح جزءا لا يتجزأ منها ، وهنا فقط يتحقق خلوده ومعرفته وصدقه وخيره :

فإنْ رأيتَ أخا الأحــــلام مُنــفرداً ... عَنْ قومِه وهُـــــو مـنبوذٌ ومُحْتَـقَرٌ

فهــــو النبى ، وبُرْد الغَـدِ يحجُبه ... عـــن أمـةٍ بــــرداءِ الأمـــس تأتزرُ

وهو الغريبُ عن الدنيا وسـاكنِهـا ... وهــــو المجاهرُ لامَ الناسُ أو عذَروا

ثم ينتقل إلى وحدة العناصر فى الطبيعة فيقول :

لم أجدْ فى الغاب فَرْقاً بَيْنَ روحٍ وجَسَدْ

فالهوا ماءٌ تهادَى والنَّدَى ماءٌ رَكَدْ

والشذا زهرٌ تمادَى والثرى زهرٌ جَمَدْ

ثم ينتهي الأمر في الغاب إلى الخلود ويذوب الجسد في الروح ، فلا يكون موت، لأن بقاء الإنسان ببقاء الموجودات لاببقاء جسده أو روحه.

ليس في الغابات موتٌ ، لاَ ولَا فيها قُبورْ
فإذا الإنسانُ وَلّي ، لم يُمتْ معَهُ السّرورْ
إن هولَ الموتِ وهمٌ ، ينثنى طيّ الصّدُورْ
فالذى عاشَ ربيعاً كالذى عاش الدُّهُورْ

ومن هنا يفهم قول إيليا أبي ماضى :

خِلتُ أني أصبَحْتُ في القَفْرِ وحْدى فإذَا الناسُ كلُهم في ثيابي.

ومن هنا يفهم كذلك قول نعيمة :

إيه نفسي ! أنت لحنٌ في قَدْ رَنَّ صَدَاهُ
وقَّعَتْكِ يَدُ فنانٍ خفي لاَ أراهْ .
أنت ريحٌ ، ونسيمٌ ، أنت موجٌ ، أنت بَحْرُ
أنتِ بَرقٌ ، أنت رَعْدُ ، أنتِ ليلٌ ، أنْتِ فَجْرُ
أنْتَ فيضٌ مِنْ إله.

ومهما تنقلت في قراءاتك من « النبي » و « المجنون » و « السابق » لجبران إلى «همس الجفون » و « كرم على درب » لميخائيل نعيمة ،إلى شعر إيليا أبي ماضى في الجداول والخمائل إلى غير هؤلاء من شعراء ، فستجد هذا الإحساس الفلسفي الروحي منعكسا على أعمال شعراء الرابطة القلمية.

وعلى الرغم من اشتراك هذه المدرسة مع شعراء الديون وجماعة أبولو في بعض الخصائص العامة ، فهي تختلف عنهم اختلافا جوهريا فليس في مدرسة العقاد وشكرى والمازني ، ولا عند شعراء أبولو هذا التناسق بين أفرادها ، ولا هذا الإحساس المشترك الذى يرتكز إلى فلسفة محددة ، ويتجه نحو أسلوب في التعبير يكاد أن يكون منفردا وجديدا . أضف إلى هذا أنه لم يحدث في شعراء المهجر

هذه النكسة التى أصابت المازنى والعقاد وعبد الرحمن شكرى ، فالقى المازنى السلاح بعد معركة قصيرة وقال

« ولقد نصبت هذا الميزان لنفسى فانتهيت إلى أنه لاخير فيما قرضت من الشعر . وأن الأدب المصرى لايزيد به ولا ينقصه إذا نقده ، فكففت عن النظم ونفضت يدى من القريض »[1] .

وها هو ذا العقاد يتراجع فيقول فى مقدمة آخر ديوان له وهو « بعد الأعاصير » « سمعوا أن وصف النوق والأطلال بعض سمات الأدب القديم ، فحسبوا أن وصف الناقة والطلل حرام على المعاصرين ، ونكسة من القديم إلى الجديد حيث كان . وسمعوا كذلك أن المديح تقليد لشعر الصنعة الذى ننعاه على الأقدمين ، فيخيل إليهم أن المديح كله باب قديم لايطرقه الشعراء المعاصرون .. الخ ».

فإذا كان هذا هو ما يقوله العقاد أخيراً ، وبعد الجهود المضنية التى بذلها فى تحطيم أغراض الشعر القديمة ، فلا شك أنه بهذا يفت فى عضد تيار بعض المخضرمين ، كما يحلو لنا أن نسميهم ، من شعراء الجيلين الماضى والحاضر الذين تأثروا ببعض ملامح الرومانطيقية ، ولكنهم ظلوا يحافظون على الصياغة القديمة ، من أمثال الشيخ اسكندر ، وسليمان البستانى ، والياس فياض ، وبشارة الخورى فى لبنان . ومطران وأحمد زكى أبو شادى فى مصر ، يلاحظ أن ثمة تيارات قوية كانت تشد المجددين إلى القديم سواء فى مصر أو فى السودان أو غيرها ،وكان يقوم على دفع هذه التيارات المتمسكون بعمود الشعر ، من أمثال شوقى وحافظ وعبد المطلب ومحرم وعلى الجارم ومحمد الأسمر ومحمود غنيم فى مصر ، والرصافى والزهاوى فى العراق . والعباسى ورفاقه فى السودان . إذا تتبعنا هذا كله أدركنا الفرق الكبير بين مدرسة المهجر التى ثبتت على ثورتها وحافظت إلى حد كبير على سمات مدرسة محددة لا تخطئها العين ، وبين شعراء الديوان وجماعة أبولو . وبعد فأى شيء ــ أضافه شعراء المهجر الى الشعر العربى ؟

---

(١) مقدمة المازنى لديوان العقاد.

أولى هذه الإضـــافات غلبة الإيحـــائية على التعبير الفنى فى القصيدة الأمر الذى نقل الشعر العربى القديم من مفهومه الذى كان نظيرا للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير [١]، إلى مفهوم جديد أشبه بمفهوم أفلاطون الذى كان يضع الشاعر فى مصاف الرائى . وقد ساعدت هذه الإيحائية على تقليل الجهد الصناعى فى القصيدة ،وعلى الاعتماد على الخيال المترابط والوحدة العضوية .

وثانيها : امتداد هذه الإيحائية إلى النثر العربى ، فأصبح النثر فى يد جبران كالشعر قادرا على بث الحياة فى الكلمة النثرية ، سواء أكانت أقصوصة رمزية أم قصيدة نثرية ، الأمر الذى خلق لوناً من التعبير النثرى يخرج عن المألوف إلى حيث يتدفق التعبير تلقائيا ، وتصبح عناصر اللغة وموسيقاها وفكرتها وموضوعها الفلسفى شيئاً واحدا قادرا على الوقوف جنبا إلى جنب مع الشعر الموزون.

ثالثهما : اختفاء النغم الخطابى فى شعر هذه المدرسة وتحوله إلى غنائية صافية امتزج فيها الإيحاء بالفكرة العقلية ، وتعطلت فيها أساليب الذاكرة ، ورواسب الماضى الموروثة التى كان يخضع لها الشاعر طائعا أو كارها.

ورابعهما : طأطأ الوزن الرتيب والقافية الواحدة من سلطانهما على الشعر ، فقد كان إخلاص الشاعر لشعره ، واستغراقه فى فكرته ، وثورته على القديم أقوى من أن تجعله ينحنى أمام عوائق الوزن والقافية ، فواءمت هذه المدرسة بين الشكل والمضمون ونجحت فى تطويع النغم الشعرى وتلوينه.

وخامسها : حرص شعراء المهجر فيما خاضوا فيه من فلسفة الكون ، وحقائق النفس على ألا تكون الفكرة الفلسفية عارية عن الجمال ، أو مجردة من اللحن أو خالية من الصورة ، بل استطاعت بعض قصائدهم أن تجمع بين روعة الحقيقة ، ودقة الإفصاح ، وجمال النغم ، وعذوبة الوقع على حد تعبير شاعرهم ميخائيل نعيمة [٢].

---

(١) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى ص ٤٠ طبعة المنار

(٢) الغربال لميخائيل نعيمة.

وسادسها : ظهور أثر الثقافات المختلفة فى شعر هذه المدرسة فتأثرت برمزية الكتاب المقدس ، والتقت أفكار جبران بأفكار نيتشة ، وشابهت أحلامه أحلام وليم بليك ، كما انتشر في شعرهم كثير من مصطلحات الصوفية التى استمدوا أغلبها من قراءاتهم لمتصوفي العرب.

هذه هى بعض السمات البارزة التى طبعت هذه المدرسة بطابع يختلف فى الهدف والمفهوم والمبنى عن طابع الشعر القديم ، لقد كنا نود أن يسمح لنا الوقت بالوقوف عند كل نقطة من هذه النقط فنحققها تحقيقا علميا يستند إلى تحليل الأثر الفنى ودراسته واستقصاء النتائج منه ، على أن لنا عودة الى هذا التحقيق العلمى فى المستقبل القريب إن شاء الله .

لم تستطع مدرسة المهجر على الرغم من هذه الإضافات الجديدة التى قدمتها لتاريخ أدبنا العربى ، وعلى رغم ما ارتكزت عليه من فلسفات فردية أو ذاتية ، لم تستطع أن يكون لها الأثر الإيجابى فى تحرير الجماهير الشعبية فى العالم العربى ، وانتشالها أو على الأقل تبصيرها بواقعها المظلم الذى كانت تستبد به سيطرة المستعمر الغاصب من ناحية ، والعلاقات الاجتماعية الظالمة من ناحية أخرى . ولكننا نظلم شعراء المهجر لو أننا طالبناهم بالنهوض بهذا العبء. وذلك أن العالم العربى كان حتى الربع الأول من هذا القرن مايزال يدور فى حلقات مفرغة مع المستعمر الأجنبى . يفاوض المستعمر ثم لا ينتهى معه إلى شيء، يستنفد قواه فى محاولة الاستقلال ثم يعود بخفى حنين . وهكذا لم يستطع أن يلتفت الساسة أو المفكرون أو الكتاب أو الشعراء إلا إلى الخلافات الحزبية ، التى كانت تظفر بكثير من إنتاج الكتاب فى هذه الفترة، يؤيدون حزبا أو يعارضون اخر. وكان الفكر السياسى شيئاً معادا مملولا ، بل كان إلى جانب ذلك فكرا فت فى عضده الانقسام واليأس .

ولكن مالبثت الشعوب العربية فى المرحلة الأخيرة من كفاحها أن خطت خطوة حاسمة فاستيقظت على وعى جماعى أيقظه التحرر من سيطرة الأجنبى والتخلص من سلطانه ، ثم شد من أزره تيار القومية العربية ، ووحدة الكفاح والهدف،

واحتلال إسرائيل لهذه البقعة من الأرض العربية . ومن هنا بدأ تطورنا الناهض يخطو خطوة أخرى . فبعد أن كنا نرزح تحت أثقال الجهاد السياسى وحده ونضيع جهودنا فى مناورات المستعمر ومفاوضاته ، بدأ كفاحنا يتجه نحو معركة الحياة ، وأخذ يلتفت بعنف نحو واقعنا الاجتماعى ، والى محاولة ثورية تهدف إلى رفع الظلم عن طبقـــاتنا الكادحة ، وهذا هو ما جاء المفكرون والشعراء الشباب قبل ثورة ١٩٥٢ ليؤكدوه لا فى مصر وحدها ، بل فى شتى أقطار العالم العربى وفى العراق خاصة.

وبدأ منذ ذلك الوقت فى العالم العربى كله جيل من الشباب يؤمن بأننا نمر فى مرحلة من تاريخنا تحتاج إلى طاقة محركة بناءة تنهض أولاً : بعبء وطنى يتجه نحو قضايا الوطن ، سواء أكانت اقليمية أم قومية عربية أم إفريقية أسيوية أم إنسانية عامة : وتنهض ثانيا : بعبء التزام فلسفة اجتماعية ، جديدة قوامها النهوض بالملايين الكادحة من أبناء شعوبنا ، وضرورة رفع مستويات حياتهم وتحقيق العدالة التى تهدف إلى إرساء قواعد المجتمع الجديد.

نشأت إذن حـــركة الأدب الجديدة التى جنحت إلى الاتجاه الواقعى الذى يجعل من الفـــن ناقدا للحياة وبانيا لها . ولم تكن واقعيتنا أبدا حتى فى أول عهدها ، وعند بدء الحركة ، كما يظن الكثيرون واقعية تقوم على المذاهب المادية الصرفة ، فليست فيها هذا المذهب الذى يحل فيه المجتمع محل الفرد بحيث تتلاشى شخصية الفرد تماما ، وليست آخر الأمر مجرد « دعـــاية لعقيدة سياسية ، أو مذاهب اجتمـــاعية ، ومن ثـــم فمن حقنا أن نســـميها الواقعية العربية ، تمييزا لها عن الواقعية الأشـــتراكية [١] ، والمذاهـــب المادية الأخرى ، وعلى الرغم من أن هذه الواقعية قـــد تأثرت تأثرا واضحا بحركات ثورية خارجية ، من حيث الشكل والمضمون ، وعلى الرغـــم من أن الباحث فى إنتاجها يجد ظلالا من الرمزية والوجودية والواقعية الاشتراكية ، بل وسيظفر بالكثير من أسلوب الشاعر

(١) انحرفت الواقعية الاشتراكية عن معناها الأصلى الذى دعا إليه مكسيم جوركى وخرجت إلى الالتزام الماركسى والواقعية المادية.

ت. س. إليوت وطريقته فى الأداء الفنى للقصيدة الشعرية ، نقول على الرغم من كل ذلك فالاتجاه نابع من أرضنا العربية ، وتعبير عن واقعنا الاجتماعى ، وليس مجرد دعوة شعوبية .

صحيح ، إن بعض الأحزاب اليسارية فى العراق قد تبنت حركة الشعر الحر عند بدء ظهورها ، وراحوا يكتبون المقالات عن « الدياليكتيك » الذى لا يخطيء أبداً ، فزعموا أن حركة الشعر الحر بدأت بتغييرات « كيفية » أدت بدورها إلى تغيرات « كمية » ، أى فى عدد التفعيلات . وهكذا بكل بساطة زعموا أن حركة الشعر الحر حركة ماركسية متجاهلين أن التغيرات « الكمية » التى تتمثل فى عدد التفعيلات فى كل بيت هى التى سبقت التغيرات الكيفية ، أى الموضوع الذى أصبح الشاعر يكتب فيه وطريقته فى الكتابة . وقد عزز هذه الدعوى ما جاء على لسان كثيرين من الفئات التى راحت تزعم أن حركة الشعر الحر إنما تهدف إلى القضاء على الشعر العربى ، وعلى أساليب العربية ، وأن الشعوبيين أو الشيوعيين هم أول من جاءوا بهذه البدعة[1] .

وإذا جاز لنا أن نخوض فى دراسة خصائص هذه الحركة الجديدة ، مع علمنا بأن الحدود الفنية الحاسمة لهذا الاتجاه لم تنضج بعد ، فذلك لأننا نؤمن بحاجة هذه الحركة الجديدة إلى التدعيم عن طريق الدراسة المنصفة الموجهة . ومن ثم فسوف نبيح لأنفسنا أن نتحدث عن بعض خصائص هذا الشعر الحر . وأول ما يستلفت نظر الباحث فى شعر هذه الحركة عناية شعرها بالحياة والمجتمع . فلم يعد الجمال فى الشعر غاية لذاته ، كما لم يعد مجرد باعث على اللذة أو الاستمتاع . فالشعر يحقق الجمال ، وهذه حقيقة لا تنكر ، ولكن يجب أن ننتبه كما يقول سبندر « إلى أن الجمال مجرد وصف لتأثير خاص ، يحدثه الفن الكامل ، ولكنه ليس كل شيء فى الشعر . فالقصائد لا تتغذى بالزنابق ، ولكنها تستمد قوتها من

(١) اقرأ مقال بدر شاكر السياب عن « الشعر العراقى الحديث منذ بداية القرن العشرين ، فى مجلة اكتوبر ١٩٦٢.

الحياة التى قد يرمز لها الغروب فى منطقة البحيرات ، كما ترمز لها القمامة الملقاة فى شوارع المدينة[1] . وهذا نفسه هو ما يدعو اليه عبد الوهاب البياتى فى قصيدته « أحزان البنفسج » .

الملايين التى تكدح ، لا تحلم فى موت فراشه،

وبأحزان البنفسج،

أو شراعٍ يتوهّجْ

تحت ضوء القمر الأخضر فى ليلة صيف ،

أو غراميات مجنون بطيف .

الملايين التى تكدح ،

تعرى ،

تتمزق ،

الملايين التى تصنع للحالم زورق ،

الملايين التى تصنع منديلا لمغرم ،

الملايين التى تبكى ،

تغنى ،

تتألم ،

فى زوايا الأرض فى مصنع صلب أو بمنجم ،

إنها تمضغ قرص الشمس من موت محتم

إنها تضحك ،

---

(١) الشعر والحياة تأليف ستيفن سبندر ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ص ٣ ، ١ ص القاهرة.

تغرم ،

لا كما يغرم مجنون بطيف ،

تحت ضوء القمر الأخضر في ليلة صيف ،

الملايين التي تبكي ،

تغني ،

تتألم ،

تحت شمس الليل باللقمة تحلم [١]

فهذه صرخة شاعر يرى أن موضوع الشعر يجب أن يتحول من الغناء الذاتي الخالص إلى النهوض بحياة طبقة من طبقات الشعب الكادحة يتضور فيها الملايين جوعاً . ومن يدري لعل البياتي أن يكون مشيراً بعنوان قصيدته هذا إلى قول الشابي في قصيدته «تحت الغصون».

فمن كنت تنشدين ؟ فقالت :

للضياء البنفسجي الحزين

للشباب المستكين ، للأمل المعهود

لليأس للأسى للمنون.

وكلنا يعلم مقدار ماكان يستغرق وجدان الشابي ورفاق عصره من مشاعر ذاتيه، تتصل بمحن وآلام العصر ،التي خلعت على شعراء الذاتية المتطرفة طابع القنوط واليأس ، وغمرتهم في جو من الأحلام والرؤى الأثيرية . على أن عناية الشعر بالحياة التي كانت سمة من سمات الشعر الجديد تجعل الشاعر أكثر ارتباطا بالواقع . ومن هنا تأتي الخاصة الثانية التي تتصل بموضوعات هذا الشعر الجديد.

---

(١) أشعار في المنفى لعبد الوهاب البياتي (القصيدة الأولى) دار الديمقراطية الحديثة ١٩٥٨.

فقد رأينا جانبا كبيراً منه لايأنف من الخوض فى شوون الحياة العادية أو اليومية ، أومشاكل الطبقات الدنيا ، وأصبحت تتسع مفردات القصيدة وأساليبها وصورها لكل زاوية وكل ركن ، واستطاعت أن تدخل إلى جميع أزقة الحياة بأحيائها الفقيرة، وما فيها من أكوام ، وأسراب الذباب ، وغير ذلك مما كان يعد من وجهة نظر الشعراء السابقين موضوعات دنيا . ولسنا بحاجة إلى القول بأن هذه الأشياء التى تخوض فيها القصيدة الواقعية ليست قبيحة دائما ، وإلا لكانت الدمن والأثافى التى صورها الشعر القديم قبيحة كذلك.

هذا ولقد ارتبطت القصيدة الواقعية بهذا القطاع المعين من حياتنا لهدفين : أولهما : تعرية الواقع وابرازه فى صورته الحقيقية حتى ولو أدى ذلك إلى خدش الجمال أو الإخلال بكمال الأسلوب . وثانيهما تبصيرنا بما فى حياة الطبقات الكادحة من تعاسة وما فى حياة رجل الشارع البسيط من كفاح ، وارجاع هذا إلى أخطاء فى بناء المجتمع ذاته . وأمثلة هذا كثيرة عند عبد الوهاب البياتى ، وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، ومحى الدين فارس ، وصلاح أحمد ابراهيم وغيرهم . ولو أنك قرأت قصيدة « المومس العمياء » لبدر شاكر السياب لرأيت نفسك أمام مشكلة تتصل بصميم البناء الاجتماعى ، ولكنها لاتخرج عن المعنى الإنسانى العام من جهة أخرى . ومن هذا اللون أيضا قصيدة «شنق زهران» لصلاح عبد الصبور التى تصور فلاحاً مصرياً مكافحاً من قرية دنشواى أحب الحياة وثار على الظلم ، فلم تشأ قوى الاستبداد إلا أن تقتل الرجل، ولكنه يظل برغم موته روحاً تأثره محبة للحياة ، وليست القصيدة تفجعاً على الماضى بقدر ماهى رمز لتمجيد الكفاح : كفاح فلاح بسيط من أبناء الشعب ، ومحاولة لدفع هذا الكفاح فى أهل القرية جميعاً !

كان زهران غلاما
أمه سمراء ! وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية (دانشواى)

* * *

شب زهران قويا
ونقيا ،
يطأ الأرض خفيفا
وأليفا ،
كان ضحاكاً ولوعاً بالغناء.
وسماع الشعر فى ليل الشتاء.
ونمت فى قلب زهران ... زهيرة
ساقها خضراء من ماء الحياة .
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قبله .
حينما مر بظهر السوق يوما .
واشترى شالا منمنم ،
ومشى يختال عجبا مثل تركى معمم ،
ويجيل الطرف ما أحلى الشباب .
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا.

* * *

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة .
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة
ونمت فى قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا ،
عندما مر بظهر السوق يوماً ،
ذات يوم .

مر زهران بظهر السوق يوماً ،
ورأى النار التى تحرق حقلاً ،
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا ،
ربما سوره حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء

***

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف (مسرور) وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتى من يومها تخشى الحياة
كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟؟

وهكذا ترى من الأمثلة السابقة وغيرها أن واقعية شعرنا الحر تتصل بأزماتنا ومشاكل حياتنا وشعوبنا . وعلى الرغم من أن الإنسان اليوم فى العالم كله يعانى أزمة مصير ، وعلى الرغم من أن الالتزام هو ابن الماركسية المدلل « كما يقولون » ، وأن تأثيره قد انتشر على شعرائنا الشباب فى أوائل الحركة ، فإن هذا الالتزام لم يحول القصيدة العربية الحديثة الى « مانفستو عقائدى » ، كما لم يحول الشاعر

إلى بوق في يد حزب . ولسنا ننكر ، كما قلنا ، أننا سنجد في بعض هذا الشعر آثار فلسفات ونزعات ومدارس مستوردة من الغرب أو الشرق ، ولكنك ستجد مع كل ذلك أن المضمون الجديد للشعر ينصب على واقعنا دون أن يفقد الشاعر حريته الفردية وغناءه . وأكبر دليل على أن واقعيتنا ليست تطرفاً يسارياً أن مشاكل الشاعر الخاصة : أفراحه وأحزانه لم تمح من الشعر الجديد بل هي أصيلة فيه . خذ مثلاً عبد الوهاب البياتي الذي اتهم اكثر من غيره بأن ظلالا يسارية تنتشر على شعره ، فستجد آثار الرومانطيقية بارزة في ديوانه الثاني « أباريق مهشمة » ، وذلك في حنينه المتصل إلى الطفولة وعزوفه عن حياة المدينة.

ثم أنظر في شعر نازك الملائكة فستجد أنها حاولت في ديوانيها « شظايا ورماد » « وقرارة الموجه » أن تتخلص من آثار الرومانطيقية الحزينة فلم تستطع ، وما زالت تشدها الى الرومانطيقية منازع ألم دفين ، وشعور قلق بأن العالم فراغ ، وفراغ رهيب . فإذا تركت العراق ، وانطلقت إلى الأردن ، فسترى صوت فدوى طوقان ينساب بنغمات رقيقة عذبة تتماوج بين حيرة كئيبة ، وبين التفتح على دنى الجمال والحب[1] . فإذا خرجت من الأردن إلى مصر فستجد هذه الثنائية في محتوى القصيدة ظاهرة عند صلاح عبد الصبور في ديوانه « الناس في بلادي » ، « وأقول لكم » وعند عبد المعطي حجازي في ديوانه « مدينة بلا قلب » . فإذا انتقلنا إلى السودان فستجد شعر الانسانية والقومية يقفان جنباً إلى جنب مع الواقعية العربية عند الفيتوري في أغاني أفريقيا ، ومحيي الدين فارس في « الطين والأظافر » وصلاح أحمد في « أغاني الأبنوس » وحسن عباس صبحي في « طائر الليل » . وهكذا ترى أن الالتزام بمعناه المستورد لايتحقق عند شعرائنا . ولم تخضع الواقعية العربية عندهم الخضوع التام للعالم الخارجي الذي يذيب شخصية الفرد إذابة تامة، كما هو الحال في مدرسة الاشتراكية الثورية ، ومدرسة الواقعية الاشتراكية بمعناها المنحرف ، ومدرسة الأدب الهادف ، ومدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي[2] . وإذا كان المضمون الجديد للقصيدة العربية قد تطور على هذه

(١) الرومانطيقية ومعالمها في الشعر الحديث ، ص ١٧٥.

(٢) الاشتراكية والأدب

الصورة التى قدمنا فمن الطبيعى أن يتطور المصطلح التقليدى للشعر العربى كذلك، وإذا كان الشكل جزءاً لايتجزأ من المضمون ، فليس من شك فى أن شكل القصيدة القديمة لايصلح بصورته التقليدية للتجربة الجديدة . فلقد نشأ أصلاً للتغنى والإنشاد والخطابة ، ومنذ العصر الجاهلى والقصيدة تلقى فى المحافل : فى سوق عكاظ أو حول الكعبة ، أو فى قصور الملوك والأمراء ، على مسمع من الشعراء والنقاد . ولكن ماكان يصلح للأنشاد والخطابة بالأمس لايصلح للشعر الذى يقرأ بالعين قبل أن يسمع بالأذن ، ومن ثم ، حاولت القصيدة أن تنفض عن كتفيها غبار الزمن ، فتخلصت فى الجيل الماضى من الأغراض المعروفة والأبيات الملتصقة التصاقا مفتعلاً ينأى بها عن الكيان العضوى الواحد . وها هى ذى اليوم تحاول من أجل النمو الداخلى والخارجى معاً أن تصب تجربتها الجديدة فى قالب شعرى جديد . ومع اعترافنا واعتراف شعراء الحركة الجديدة أننا لم ننته بعد من معركة المصطلح الجديد ، وأننا مازلنا بحاجة إلى معارك نقدية من أجل البقاء للأصلح ، فإن تجربة الشكل الجديد للشعر الحر تجربة جديرة بعناية الباحثين واهتمامهم . ومخطىء من يظن أن فى الشكل الجديد للشعر الحر اعتداءاً على القديم ، ففى بحور الخليل الستة عشر ذخيرة وافية صالحة لتطوير موسيقانا الشعرية . وإذا كنا قد سمحنا للقدماء والسابقين أن يغيروا فى شكل القصيدة فما الذى يحدونا إلى تحريم هذا على جيلنا الثائر المتميز دائماً ؟ أليس الشكل الجديد نتيجة صراع طويل لم يتم ؟ إنه مرحلة من مراحل التطور بدأت فى الأندلس ثم ظهرت عند جبران فى نثره الشعرى ، وأمين الريحانى فى شعره المنثور ، والمهاجرين فى توشيحاتهم ، وعبد الرحمن شكرى فى شعره المرسل [(١)] ، ولويس عوض فى «بلوتولاند» ومصطفى بدوى فى « رسائل من لندن » . ولم تبدأ المحاولة فى يوم وليلة، بشعراء العراق كما زعمت نازك الملائكة فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر[(٢)] . ولعل القارىء يدهش إذا عرف أننى عثرت على قصيدة من الشعر

---

(١) الرومانطيقية ومعالمها فى الشعر الحديث ١٧٧ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ط ، بيروت.

الحر بمجلة أبولو عدد ديسمبر ١٩٣٢ .

وبعد ، فليس الشعر الحر شعراً منثوراً كما يظن الكثيرون ممن يعزفون عن قراءته، وانما هو شعر يلتزم بحور الخليل ، ولكنه يكتفى منها بالبحور المتساوية التفاعيل ،كالرجز والرمل والكامل وغيرها . وهو مع التزامه لهذه البحور يتحرر من نظام البيت الكامل ، فسطور الشاعر تختلف طولاً وقصراً ، ولايحدد هذا الطول إلا مايحتاجه انفعال الشاعر وصدق تعبيره من وقفات ، لا ما يشترطه البيت الواحد من تفعيلات . ولم يكن الشعر الحر ليخطو هذه الخطوة ، لولا مايراه من التعارض الحاد الماثل اليوم بين تجاربنا وبين الأشكال الموروثة للشعر القديم.

ولايجوز أن نتورط فى أحكام عامة فنجزم بأن الشعر الحر بصورته هذه لايحقق الإيقاع المنشود لمجرد أنه خرج على نظام البيت القديم ؛ فالثابت لدى النقاد أن الإيقاع المنشود لاينشأ فقط من تتابع الكم الوزنى وتكراره على مسافات متساوية ، وانما ينشأ الإيقاع من حركة الأصوات الداخلية ، يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة . وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن . أضف إلى هذا ، أن الإيقاع لايتوقف على قانون التوقع وحده ، وانما على قانون المفاجأة ، أو خيبة الظن ، يقول رتشاردز :

« والنسيج الذى يتألف من التوقعات والإشباعات ، أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع . ربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ، ومشاعر التسويف وخيبة الظن لايقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة. وهذا يفسر لنا لماذا سرعان مايصبح الإيقاع المسرف فى البساطة شيئاً مما تمجه النفس » (١) .

وهذا الإيقاع المفاجىء فى تيار الوزن هو مايلجأ إليه الشعر الحر ، وهو لم يأت عبثاً ، فإن الاطراد فى الإيقاع فى حالة تخدر رتيب ، فإذا انقطع هذا الاطراد فجأة

---

(١) مبادىء النقد الأدبى تأليف إ. ريتشارد ز ترجمة مصطفى بدوى.

أيقظك وأشعرك أن انفعالا جديدا يجتاح المؤلف ، وينتقل به إلى حركة نفسية جديدة . وهذا التنقل فى النغم هو الذى يحث فى القارىء حالة توفز دائمة [(١)]

ولما كان الشعر الحر لايستطيع أن يعتمد على نظام البيت الشعرى القديم ، لأن مضمونه الجديد يعتمد على الصورة المركبة ، التى تشترك فيها الأقصوصة ، والحوار والأسطورة ، والاقتباس وتجسيد المواقف ، والانتقالات النفسية المفاجئة ، عن طريق هذا الفيض الشعورى المتعدد الجوانب ، « فهى ، برغم سحرها وإثارتها ، فإن القافية القديمة سوف تنهض هى الأخرى عائقاً كبيراً فى نهاية يقف عندها الشاعر لاهثاً، إنها اللافتة الحمراء التى تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون فى ذروة اندفاعاته وانسيابه فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد [(٢)] ».

أما صورة الشعر الجديد ولغته فهما فى الحقيقة جديران ببحث مفصل ، إلا أننا يمكننا الإشارة بإيجاز إلى الفرق بينهما وبين الصورة واللغة فى الشعر الرومانطيقى ، فالصورة فى الشعر الجديد تعتمد على عقلية مختلفة ، عقلية إنسان العصر الحديث الذى كان لتفوق العلم واختلاف الثقافات تأثيره الواضح فى ذهنيته . والتجربة الشعرية الجديدة تترك للشاعر الحرية فى أن يخوض عوالم متباينة بعضها من داخل نفسه ، والآخر من خارجها . فهى لذلك تجربة تجوب الآفاق وهى متدفقة عارمة تحطم مايعوقها وترفض أن تخضع للقوالب . ومن ثم جاء للشعر الحر تعقيده وتركيبه فالصورة فيه مركبة تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر ، قد لاتبدو منطقية لأول قراءة ، ولكنك لاتلبث بعد أن تتأمل أن تتحسس الخيط الذى يربط بين هذه الذخيرة من الصورة الإيحائية المركبة . فالشاعر ينتقل بك من الأسطورة إلى القصة ، إلى الحوار ، إلى التكرار ، إلى الشخصيات التاريخية ، إلى الكشف عن رؤى باطنية فى أعماق الشاعر . ويتوقف نجاح الشاعر وفشله على مدى قدرته

(١) راجع مقال الحسانى عبد الله عن موسيقى الشعر الحر جريدة المساء المصرية عدد ١٩٦١/١١/١٣.

(٢) الشعر قنديل أخضر لنزار قبانى ، ص ٢٦ وما بعدها.

على الإيحاء بكل هذه العناصر ، وإبراز المغزى العام الذى يهدف إلى تحقيقه . والتوصيل أو نقل التجربة فى مثل هذه الصور ليس بالأمر الهين ، بل هو متعذر أحياناً ، وبخاصة فى شعر المقلدين للشعر الجيد ، أو في شعر التجارب الضحلة المفككة . ويكفى أن ترجع إلى تجربة ت.س اليوت فى قصيدته « الأرض الخراب » التى كانت مصدر ايحاء لكثير من تجارب شعرائنا الشباب ، فسترى أنها تتألف من ٤٠٣ من الأبيات ، وأنها تنقسم إلى فصول ، وأن الشاعر يقتبس فيها من خمسة وثلاثين كاتباً وشاعراً . ومن ثم تتضح لك صعوبة إدراك الصورة الجديدة ، ولكنك تستطيع بعد متابعة أجزائها وقراءة مايعينك على تفسير الغامض فيها أن تدرك الصورة النهائية التى تجمعت من عناصر عديدة : الإيقاع واللغة والأسطورة والحوار والتكرار والمواقف الدرامية والشخوص المقتبسة من الماضى.

وهذه التجربة قد وجدت تأثيرها الواضح فى شعر بدر شاكر السياب بصفة خاصة فعنده القصائد المماثلة (للأرض الخراب) عنده (المومس العمياء) ، وتقع فى ثلاثين صفحة من ديوانه أنشودة المطر ، أى حوالى خمسمائة بيت ، وعنده (ذكرى فوكاى) و(حفار القبور) وتبلغ كل منهما مايقرب من ثلاثمائة بيت أو سطر شعرى على الأصح ، جمعت بين نظام البيت الكامل ونظام التفعيلة ، وستجد عند تحليلك لهذه القصائد عناصر الصورة التى حدثناك عن أجزائها.

أما اللغة فليست دائما مسفة في الشعر الحر ، إنها فاترة واهية عند المقلدين الذين أساؤا لهذه الحركة إساءات بالغة ، وظنوا ان الشعر الحر شعر متحلل من كل قيد عروضى أو فنى أو لغوى . ولكن اللغة ليست كذلك عند رواد الحركة ، فهى قادرة فى يد الشاعر الموهوب على بث الحرارة والحياة والإثارة فى المألوف من كلمات الحياة التى تعيش فى نفوسنا والتى لاتنبش عنها القبور فى معاجم اللغة.

وبعد ، فلسنا بما قدمنا قادرين على أن نزعم أننا وصلنا فى شعرنا الحر إلى تمام التجربة الشعرية أو نضجها ، فهذا مالا يستطيع أحد أن يزعمه ، ولكننا فخورون مع ذلك بقيمة التجربة فى حد ذاتها ، حريصون بل معتزون بأننا مازلنا نصارع من أجل النهوض بشعرنا العربى المعاصر إلى المستوى العالمى . ولن نصل إلى هذا

المستوى بالفض من قيمة التجربة ، ولا بالتحمس الأرعن لها . ولكننا ننهض بها بالمثابرة والجد والدراسة والتوجيه ، فلا يجوز للنقد الأدبى أن يظل صامتاً يتفرج فى سلبية وانكماش . وواجب النقد المعاصر هو النهوض بعبء الدراسة الجدية البناءة التى تدفعنا إلى رفع مستوانا الأدبى والفكرى ومسايرة حاجات الوجود الإنسانى وشروطه.

العقـــاد

العقاد أحد عظمائنا الكبار الذين شاركوا فى صنع الحياة الثقافية والفكرية فى مصر والعالم العربى فى عصرنا الحديث ، وقد بنى هذا البناء الشامخ بجهده الشخصى وتفرغه للقراءة والمعرفة فى شتى ميادينها ينهل منها فى دأب ومثابرة منقطعة النظير . فهو من القلائل فى هذا العصر الذى منح نفسه وحياته للأدب والفكر معتمداً على ذاته وعقله وحبه للمعرفة وعشقه للكتابة والبحث .

وليس من السهل فى مساحة صغيرة كهذه أن نلم بأدب العقاد وفكره وإنتاجه متعدد الألوان متشعب الاتجاهات ، فهو موسوعة ثقافية بكل ما فى الكلمة من معنى ، ولكننا سنحاول فى هذه العجالة أن نقف عند ملمحين هامين فى إنتاجه الوافر الغزير هما شاعريته ودراسته للشخصية الأدبية ..

أما شاعرية العقاد فقد اختلف عندها الكثيرون فتسمع أحياناً من النقاد إشادة بشعره وقدرته الفنية فى التعبير ، وتسمع أحياناً أخرى نفوراً وازوراراً من شعر العقاد وعزوفاً عن قراءته ..

ونحن لا نصوب هؤلاء على الدوام ولا نخطئهم على الدوام ، وإنما ننظر بموضوعية إلى مايقوله هؤلاء ، فالعقاد عندنا معجب ومبدع حينما يبتعد فى شعره عن سيطرة العقل، ويرتفع إيقاعه إلى مستوى الإحساس، وعندما تتناسق هذه العوامل جميعاً فى نفس الشاعر فيبدو خفيفاً طليقاً ترقص على إيقاع موسيقاه وتطير معه من الخفة والتوثب والإنطلاق، وترى هذه الظاهرة أوضح ماتكون فى ديوانه « أعاصير مغرب » وفى قصائد له مشهورة مثل رثائه للأديبة مى ، وهو رثاء ذو نبض عالٍ من الشعور المتدفق وفيه هذا النفس الحار الملئ بعمق الإحساس وحيويته...

هذا الجانب من شعر العقاد الذى تحس فيه بالتوهج والتحرر من سيطرة العقل

والوعى وصلابة الفكر والمنطق ، هو الذى يعجب الناس ويجعلهم يقبلون على قراءة شعره ، أما الجانب الآخر الذى لايستطيع فيه الشاعر أن يتحرر من قيود النزعة العقلية التقريرية والتأملات الفكرية، فقد جعل الكثيرين يصدون عن قراءة شعره ولا يقبلون عليه بل ينصرفون عنه إلى الكتابات الأخرى ، فيجدون فيها متعة تعوضهم عما فقدوه فى شعره ..

والمساحة بعيدة بين شعر العقاد فى دواوينه الأولى وشعره فى المرحلة الأخيرة، إنه الفرق بين الرصانة والرزانة والتمسك بالصياغة ذات الإقاع التقليدى والنبرة المتزنة الثابتة والملتزمة بقوة النسيج والسبك ، وبين التحرر والإنطلاق فى اللغة والتعبير والإيقاع ، حيث تلتقى بلغة شابة مرحة متدفقة خفيفة الوزن حلوة الوقع على أذن السامع ونفسه . والغريب أن هذه اللغة الجديدة قد جاءت فى خريف العمر بينما سادت اللغة الرصينة التقليدية فى مرحلة الشباب ، ربما على عكس ما كان يتوقع القارئ ، لذلك كانت أشعار العقاد فى أعاصير مغرب تمثل مرحلة متميزة وجذابة فى حياته الفنية ، والسبب هو اختفاء الفكر من اللغة ، ورحم الله أزرا باوند الذى كان يقول عن نفسه وزملائه المجددين كم جاهدنا وكافحنا بغية إخفاء الفكر من اللغة ، فلغة الشعر من غير شك غير لغة الفكر ، والمسافة بينهما بعيدة ، وليس معنى هذا أن الشعر يخلو من الفكر ، فليس من شك أن كل شاعر عظيم هو مفكر عظيم ، غير أن الذى يحدد القيمة النهائية لأى شعر هو أنه شعر أولاً ثم تأتى بعد ذلك الأبعاد الأخرى التى تنبع من الفن لا من خارجه ...

فإذا تركنا شاعرية العقاد إلى الملمح الثانى الهام عنده وهو دراسته للشخصية الأدبية ، فسنجد أنفسنا أمام جانب من أبدع وأعظم جوانب كاتبنا الكبير ، فتلاميذه وعلى رأسهم سيد قطب يعتبرون تناوله للشخصية الأدبية عملاً مبتكراً فى المكتبة العربية ، يقول عنه الأستاذ سيد قطب :

« إن طريقة العقاد فى دراسة الشخصية الأدبية طريقة جديدة ذات خبرة متكاملة ... الطريقة والعلاج معاً ، هى ليست سيرة على طريقة السيرة العربية وليست

ترجمة على طريقة التراجم فى اللغات الأوروبية ، إنما هى صورة تتألف من بضعة خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها إنسان...» .

وميزته فى هذه الدراسات أنه يعطيك مفتاح الشخصية التى يتناولها فتعرف على الفور من هو هذا الإنسان الذى يحدثك عنه ، وتتبيّن سماته وملامحه من بين الملايين أو من بين الألوف التى ينتمى إليهم ويندمج فيهم ... لأنك أصبحت تعرفه وتدرك خصائصه ، وتلحظ مزاجه وتعلم مايمكن أن يأتى أو يدع من الأمور ، شأنك فى هذا شأن الصاحب الذى أطال عشرة صاحبه فعرف أعمق خوالجه وأدق لوازمه ... (١)

وتتضح هذه الميزة فى كتب العقاد التى عالج بها شخصيات أدبية وفكرية وسياسية من أمثال ابن الرومى وعمر بن أبى ربيعة وسعد زغلول وغيرهم ، ثم تبلغ أقصى درجات النضوج فى كتب العبقريات .

إن دراسات العقاد للشخصية الأدبية وغيرها من الشخصيات كانت من أبدع ما تركه لنا العقاد من نتاج ، فقد كان يصدر فيها عن موهبة خاصة استطاعت أن تضع يدها على المواضع الحساسة بلا تعثر ولا تلبس وكأنها تهتدى إليها بحاسة خفية .

ولعل خير مايمثل طريقة العقاد فى دراسة الشخصية الأدبية كتابه الصغير عن شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة ، ففيه تجسيد ذلك الحس الخفى بالشخصية وجوانبها النفسية ، فعلى الرغم من صغر الكتاب فقد استطاع بحق أن يجعل عمر ينهض من بين ركام الأجيال حياً نابضاً شاخصاً بزيه ومزاجه وفنه ..

ولكننا مع اعترافنا بما للعقاد من فضل ومزية فى دراسة الشخصية الأدبية الإنسانية بصفة عامة ، إلا أننا نخالفه فى بعض ما اتجه إليه فى هذه الدراسات حين جنح عن منهجه إلى التوغل فى دراسات نفسية بعيدة عن الأثر الفنى الذى بين يديه، على نحو مافعل فى دراسته لأبى نواس حين جعل الكتاب كله دراسة عن

---

(١) انظر كتاب كتب وشخصيات – سيد قطب ، ص ٣١٨ .

مرض نفسي معروف هو النرجسية ... وهذا نوع من إقحام علم النفس على الأدب وهو من هذه الدراسات النفسية التى تتعقب الغريب والشاذ من حياة الشعراء ، على نحو مافعل النقاد مع لورد بايرون حين استهوتهم حياته وشذوذه فركزوا عليها وتركوا شعره للشاعر ..

وخطورة هذا الاتجاه أنه يصرف انتباه الناقد عن الأثر الفنى الذى أمامه إلى أشياء أخرى على هامش النقد وليست فى صميمه .

وقفة تحليلية لخصائص شعره :

ولكى ندرس شاعرية العقاد لابد أن نتدبر بعض الحقائق الهامة المتصلة بشخصيته وعناصر التكوين الأساسية فيها . وفى اعتقادى أن ثمة مصدرين هامين وفاعلين يميزان هذه الشخصية : أولهما : التمرد الذى ينتصف إلى كيانه الفردى . وثانيهما : الذاتية العارمة التى قد تصل به أحياناً إلى أن يجعل (الأنا) محكاً للكون .

أما الأول وهو التمرد والانتصاف إلى الكيان الفردى كان ملمحاً من ملامح العقاد فى مواقفه ونظراته . وأسلوب حياته . وهو يعتقد أنه إذا لم يفعل ذلك، أى إذا لم يتمرد فلن يكون نفسه ، بمعنى أنه سيفقد وجهه وملامحه ، وسيفقد كذلك حريته ، وإنسانيته ، أو تقدمه للأمام .

فهو لم يكن فى يوم من الأيام أداة طيعة فى يد أية سلطة أو قوة تُسيِّرهُ كما تَشاء ، وهو يرى أنه لانفع من إنسان يردّد مايردّده المجموع، عندئذ لا أمل فى خَلْق أو حضارة .

والذى يتابع حياة العقاد لايغيب عنه هذا المنحى سواء فى مواقفه من الأحداث السياسية أو فى رؤاه الفكرية والنقدية على السواء .

وهذا المصدران التمرد والذاتية العارمة ، والأنا الضخمة ، من الممكن أن يكونا

منبعين للإبداع والتخطى ، فقد كان المتنبى يتمتع بهاتين الصفتين، واستطاع بهما أن يحرك مشاعر الناس بقوة خارقة من التدفق والانفعال . وأن يضيف إضافات بارزة فى الإبداع الشعرى والموقف الثورى.

وتمرد العقاد كان ولا شك تمرد عنيف أحياناً لايعمل حساباً إلا لما يراه، وقد يعتدل هذا العنف ويُصْبح إيجابياً حين يتحكم به الضمير ضمن نطاق إنسانى يؤكد دائماً على كرامة الإنسان .

إذا أضفنا إلى هذا ما أشرنا إليه سابقاً من غلبة المنطق وسيطرة التفكير العقلى والنزعة التحليلية التقريرية على أسلوب العقاد، وأنه يعشق حياة الفكر وصلابة المنطق أكثر مما يعشق حياة الحس التى هى وقود الشعر الحقيقى . فكلما زاد هذا الوقود إشتعالاً زادت فورة الحياة والإبداع، أما إذا لم يجد وقود الذهن والحس صدى فى ذات الفنان مات الحس فيها وجف الإبداع .

والملاحظ على العقاد أنه رجل فكر ومعرفة وبحث ، وأن هذه جميعها قد اتجهت بكتابة العقاد إلى السعى وراء المدرك الذهنى أو العقلى. فى حين أن المطلوب فى الشعر درجة عالية من التوازن بين العقل والشعور ، بين الإرادة واللاإرادة ، بين الوعى والشعور. أما إذا أمسكت الإرادة والعقل بزمام اللغة فإن عناصرها غالباً ماتكون غير شعرية .

إن إهتمامنا بلغة الشعر يكون عادة موجهاً إلى توكيد شعور معين ، فكلنا نعرف أن تلك الرجفة الخاصة وذلك الإنفعال والإفتنان إنما تنشأ بصورة طبيعية وتلقائية من توافق خاص بين كياننا الداخلى المادى أو النفسى ... إن الشعر الرائع يميل إلى أن يمنحنا دنيا تكون فيها الأحداث والصور والكائنات والأشياء مرتبطة بحياتنا الشعورية ارتباطاً شديداً.[1]

---

(١) الرؤيا الإبداعية : تأليف هاسكل بلوك ، وهيرمن سالنجر ، ترجمة أسعد حليم – مشروع الألف كتاب – القاهرة ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

ومعنى هذا الكلام أن اللغة فى الشعر ينبغى أن تتحول من عناصرها العملية لخلق عمل هو بطبيعته غير عملى، و ألا يكون هدفها مجرد التقرير لحقيقة ما شأن لغة النثر ، بل ينبغى أن تحقق الدنيا الشاعرية ، وتحرص على مايزيدها غنى وثراء ، ونبضاً وحيوية .

وقد اتفق خصوم العقاد وأنصاره على السواء على أن اهتمام العقاد بتقرير الحقيقة المنطقية أو العقلية هو هدفه الأول حتى فى مجال الشعر .

فالدكتور مندور يقول :

« إنما نكشف الحقائق بالخيال والقلب ، وتلك ملكات لا أحس لها بوجود فيما يكتب العقاد » .[1]

وقد عرض لذلك أيضاً الأستاذ سيد قطب ، وهو بصدد الحديث عن شعر العقاد إذْ يقول : « لقد هممت أن أجمع هذه التأملات التجريدية ، والقضايا المنطقية ، والحقائق التعليمية ... فإنى لاحسب اختلاط هذه وتلك فى دواوين الشعر ، مما يصدُّ الكثيرين عن تذوق شعر العقاد » .

وفى موضع آخر من نفس الكتاب يقول سيد قطب عن شعر العقاد إنه:

« يكثر فيه تصوير الحالات النفسية ، وتسجيل الخواطر الفكرية ، وإثبات التأملات المنطقية ، بقدر ما تقل فيه السبحات الهائمة ... فكل شئ واضح ، وكل شئ له حدود » .[2]

هذا مايمثل الإنطباع العام لدى قراء دواوين العقاد ، خاصة دواوينه الأولى التى استمرت تحمل هذه السمات حتى بلغ العقاد الخمسين من عمره، فإذا هو يطلع علينا بديوانين يختلفان تماماً لغة وإيقاعاً وحساً عن شعره الأول. هذان همّا « عابر سبيل » و « أعاصير مغرب » .

---

(١) فى الميزان الجديد – دار نهضة مصر للطباعة . القاهرة ، ص ١٠٤ .

(٢) كتب وشخصيات – سيد قطب – دار الرسالة ، ص ٩٣

ففى « عابر سبيل » يحاول العقاد أن يدخل إلى حياة الناس . إلى مايجرى فى الشارع المصرى ، يحاول الإقتراب من الأشياء الصغيرة . ومن هذا الدمج بين الذات والأشياء ، والذى يظهر فى شعره لأول مرة، تتكشف لنا شيئاً فشيئاً رؤية جديدة . ولا تقتصر على التفاصيل التى يصورها، بل تمتد إلى أسلوب تصويرها ، فتصبح اللغة أخف وزناً ، تصبح شيئاً وثاباً .

ويقول العقاد فى مقدمة « عابر سبيل » :

« إن عابر السبيل يرى شعراً فى كل مكان إذا أراد : يراه فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولاتحسب من دواعى الفن والتخيل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل مايمتزج بالحياة الإنسانية فهو يمتزج بالشعور ، فهو صالح للتعبير ، وأجد عند التعبير عنه صدى مجيباً فى خواطر الناس».[1]

فالعقاد هنا يلتقط واقع الحياة اليومية ، ومايجرى فى خواطر الناس، ويحاول أن يرتفع بفتات الحياة إلى مستوى الإبداع . فموضوعات القصائد ليست هى الموضوعات التى يألفها الناس فى دواوين الشعر ... «فبيت يتكلم» قصيدة تحكى على لسان البيت تاريخ من سكنوه على اختلاف طبائعهم وعلاقاتهم وأحداث حياتهم ... كل ساكن يحكى قصته . كما تناول العقاد صوراً مختلفة مثل واجهات الدكاكين، عسكرى المرور ، الفنادق ، بعد صلاة الجمعة ، كواء الثياب ليلة الأحد ، ليلة المأتم ، المتسول . وكثير من هذه الموضوعات التى تقع عين عابر السبيل عليها ، يرى فيها شعراً فى كل مكان . فهو يعتقد أننا إذا تعودنا العناية بالأشياء الصغيرة فسنجد فيها مايستحق الوقوف والنظر ، فإذا ماصورت شعراً ، استطاعت أن تنفض عن النفس تلك التفاهة التى غلبت على الحياة .

فالبيت الذى يتكلم يقول :

---

(١) المجموعة الكاملة لشعر العقاد ، بيروت ، ص ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ .

جميـــــع الناس سُكّانى فهلْ تَدْرونَ عنْوانى ؟
وما للــــــــناسِ مِنْ سرّ عدا آذان حيطـــانى
حديثى عجــبٌ فيـــــه خفايا الأنس والجـانِ
فكــــم قَضّيْتُ أيامى بأفـــــــراح وأحزانِ !
وكــــم آويت من بَشَرٍ وكـــم آويت من جانِ
فإن أرضاكمُ ســــــرى فهاكُمْ بعضَ إعـلانى

ويقول عن الساكن الأول :

هما زَوْجـــــانِ أو شيطا نـــــةٌ لاذتْ بشيْطانِ
وقد عَاشـــــــا وفيَّيْن بتقـــــدير وحُسْبان
وما أبْصَرْتُ من هــــذا ولا مِنْ تِلْكَ فــــى آنِ
ســــوى خزانة خــــزْ قاءَ تفرى عــرض خوّانِ
إذا ما ضحكا يومــــــا على غِشٍّ وبهـــــتانِ
حَسدْتُ البيدَ والأطْـــلا لَ فى غيْظى وكتْمانى
واشفقْتُ من النَقْـــــــــــــــمَةِ أنْ تهتزَّ أرْكانى(١)

وهكذا يتتبع البيت ساكنيه واحداً بعد الآخر ليطرح فى كل مرة صورة من الشخصية والموقف الإنسانى يختلف حسب أنماط الساكنين. ومن خلال ذلك يعطيك رؤية للوضع الإنسانى فى تناقضاته وأشكاله المتباينة والمتصارعة. ويصور العقاد عسكرى المرور فى أبيات أخرى من نفس الديوان فيقول :

---

(١) المجموعة الكاملة لشعر العقاد ، عابر سبيل ، ص ص ٥٥١ ، ٥٥٢ .

مُتحكّمٌ فى الرَّاكـــبينَ وَمَالَهُ أبَـــداً رُكوُبَهْ

لهمُ المَثــوبةُ مِنْ بنـــا تِلكَ حينَ تأمرُ والعقــوبةْ

مُرْ ما بَدَا لكَ فى الطريق ورضْ على مَهَلٍ شُعوبَهْ

أنا ثائر أبداً ومَــــــا فى ثَوْرتى أبداً صُعُـــوبَةْ

أنا راكبٌ رِجْلــــى فَلاَ أمرٌ علىَّ ولا ضــــريبةْ

وكذا راكـــــب رأسه فى هذه الدنيا العجـــيبةْ

وهكذا تتصفح قصائد الديوان ، فإذا أنت أمام لغة مختلفة عما ألفْتَ عند العقاد ، فترى ألفة وتعاملاً مع الحياة اليومية المعيشة بأسلوب ينفض عن نفسك جهامة التعبير والتزامه الصارم بصياغة عقلية جافة. فالشعر هنا يخرج من الصنعة إلى نوع من الألفة والاقتراب من الواقع ومن لغة الحياة التى تتحرر من مضايق التراكيب الجامدة .

فإذا انتقلنا إلى ديوان « أعاصير مَغْرب » الذى يبدو من عنوانه أنه يجسد انفعالات رجل تخطى مرحلة الشباب ، وجاوز الخمسين ، وأصبح فى مغرب العمر . ومع ذلك فلهذه السن عواصفها وتجاربها الشابة ، وربما تحمل من عنف التجربة مالم تستطع مرحلة شباب العقاد أن تحمله.

إن كل شئ يؤكد ما نزعمه من أن ديوان « أعاصير مغرب » يمثل طفرة فى شعر العقاد ... إنه انتقالة كبيرة من شعر يلتزم أناقة كلاسيكية رسمية إلى شعر يفتح النوافذ ويخلع رباط الرقبة ويتحلل من قيود كان يلتزمها لغة وإيقاعاً وإحساساً . ووقفة قصيرة للمقارنة بين دواوين العقاد الأولى وبين هذا الديوان الأخير تؤكد مازعمناه . فالعقاد لم يكن من الســـهل عليه أن يتنازل عن أسلوبه القديم ، ولو كان ذلك سهلاً لرأينـــاه يجارى أقرانه من شعراء مرحلة الانتقال من أمثال شعراء المهجر ، وشعراء أبولو أو مايسمونهم بشعراء الوجدان . كالشابى ، والهمشرى ، والتيجانى ، وأحمد زكى أبو شادى ، وعلى محمود طه وغيرهم . ولكنـــه كان مصراً على التزام طريقته الخاصة فى الصياغة بكل ثقة.

لذلك لم تكن مبالغة منا حين قلنا أن شعر أعاصير مغرب يعتبر مفاجأة . إذ كيف يتنازل فى هذا الشعر عن صرامته وصلابته ؟ وكيف لان حتى صار نسيجه أشبه بنسيج من التزموا الرقة والعذوبة من أقرانه المعاصرين له؟ نعم ، إن فى « أعاصير مغرب » بريق دم جديد ، وفيه شعاع من الإحساس لم يتوافر فى شعره من قبل . وربما كان غريباً أن يظهر فى خريف العمر . هل هو اعتداد العقاد بنفسه وثقته فى قريحته التى تستطيع أن تقدم ما يقدمه الشعر الأليف القريب من الناس والحياة..؟ هل هو فى أعاصير مغرب يريد أن يتحدى ويثبت للناس أنه من السهل عليه أن يفاجئهم بإيقاع جديد ولغة جديدة ؟ ربما .

ولننظر الآن فى بعض نماذج من شعر « أعاصير مغرب » لنخرج من التجريد إلى التحديد ولنرى مايظهره هذا الديوان من جديد .

خُذْ على سبيل المثال هذه الأبيات التى سمّاها : « هبة لا تُقْبَل » :

تُريدينَ قلبى ؟ خُذيه خُذيه   رويدك ، لا ، بَلْ دَعيـــه دَعيه

دَعيه إذا غِبْتِ عَســى أرَى   مُحَيّاكِ فيـه ، وعـــتبى فيه

وسرّ أبوحُ به خِلْسَـــــــةً   وإنْ كُنتُ مـن قَبْلُ لم تَشتَهيه

أخافُ على البعـــد أن تَلْعَبى   بـــه بيابســـةٍ أوْ تؤذيــــه

فكـــم لعْبَةٍ وقعَتْ مِنْ يَدَ   يْكِ وقوعاً أرى القَلْبَ لا يَشتَهيه

إذا ما لَعِبْتِ به هــــا هنا   فــــإنى لآمَنُ أنْ تكســـريه

تريدين قلــبى ؟ خُذيهِ خذيه   ولكـــن بربِّكِ لا تفقديه (١)

فهذه لغة يَحسُّ فيها بدقة العافية ، وتتسرب إليك منها [illegible] شابة ، تفاجئك عندما تعرف أنها شعر العقاد ، فتتريث [illegible] [illegible] فى النص

(١) الأعمال الكاملة ، ص [illegible] .

الوقت . ففى الأبيات دعابة خفيفة الوقع على النفس، وفيها غزل من نوع خاص ، كما أن إيقاعها يجذبك ويدفعك إلى إعادة قراءتها مرات ، لأن فيه رنة محببة ، هذا بالإضافة إلى ماتشيعه من ألفة الحوار الذى يجسد الموقف بأسلوب تعيشه ، أو قل قريب من الحس والنفس .

ومثل ذلك تراه فى قصيدة « عُدْنا والتقينا » :

إلْتقَيْنا

والتقَيْنا !!

عَجَباً كيْفَ صَحَوْنا ذاتَ يوم فالْتقَيْنا

بَعْدَ ما فرق قطران وجيشان يَدَيْنا [1]

فتصافَحنا بجمسينا وعدنا فالتقينا

بَعْدَ عَصْرٍ

أى عصرٍ .. ؟

والنَّوَى تجرى وسِرُّ الحُبِّ فى الأكوان يَجْرى

ثم نادانا تعالَوْا فاهْبِطوُها أرضَ مِصْرِ

قُضِيَ الأمر كما شاءَ ، وعُدْنا فالْتَقَيْنا

كَمْ بكَيْتِ

واشْتكيْتِ

ثم أُلهِمْتِ على الْغيْب فاصْغَيْنا وقُلْتِ

---

(١) كان العقاد قد سافر إلى السودان على أثر هجوم الألمان على مصر سنة ١٩٤٢ ، ثم عاد بعد أسابيع فكان اللقاء المشار إليه .

قُلْتِ فى السابع والعاشر من شَهْرٍ سيأتى

ها هُنا سُوفَ ترانى ، فَرَأَيْنا والْتَقَيْنا . (١)

فترى لغة تصدر عفوية ، كأنها عفو الخاطر ، تحمل إحساسها فى صدق وفى غير افتعال ، وتبلغ تأثيرها فى غير ضجيج . إنها البساطة التى تصل بوثبة من وثباتها ما لا يبلغه المنطق الصارم ، والنزعة العقلية. بل هو شعر لايجد غضاضة من الخوض فى شئون النفس والحياة العادية أو اليومية ، فالشعر ليس فى سموه عن شئون الحياة الصغيرة، بل هو بما يحققه من حس صادق ، أو موقف نابض من مواقف الإنسان .

ثم تأتى بعد ذلك قصيدته فى رثاء مىّ ، وهى من عيون شعر العقاد، لا لأنها تصدر عن انفعال حقيقى أصيل ، ولا للصلة الحميمة التى كانت تربط بين العقاد ومىّ ، ولا للشعور بالفقد الذى يحسه لوفاة صديقته فحسب، بل لأن قصيدته استطاعت أن تنقل هذا الإنفعال لدى القارئ. فالشاعر لا يرتفع عمله على أساس من انفعاله الخاص ، بل على أساس مايثيره الشاعر أو يولّده لدى المستمع أو القارئ من هزة عاطفية ترجه رجّاً ، وتمتعه فناً . يقول العقاد :

أينَ فى المَحفل مىّ يا صحابْ ؟

عوّدتنا هاهنا فَصْلَ الخطابْ

عرشُها المنبرُ مرْفوعُ الجنابْ

مستجيبٌ حين يُدَعى مُسْتجابْ

أينَ فى المحفل مىّ ياصحابْ ؟

* * *

سَائلوا النُّخْبَة مِنْ رهط النّدىْ

---

(١) الأعمال الكاملة ، ص ٦٨٥ ، ٦٨٦ .

أينَ ميٌّ ؟ هل علِمتُمْ أين ميّ ؟

الحديثُ الحلوُ واللحن الشَجِيُّ

والجبين الحر والوجه السَنِيّ

أين ولىّ كوكباه ؟ أين غابْ ؟

* * *

أسَفُ الفنِّ على تلكَ الفُنُونْ

حَصَدَتْها ، وهي خَضْرَاءُ السنونْ

كلُّ ما ضَمَّتْهُ مِنهُنَّ المنونْ

غُصَصٌ ما هانَ منها لا يَهُونْ

وجراجاتٌ ، ويأسٌ ، وعذابْ

* * *

ويقول في نفس القصيدة :

شِيَمٌ غُرٌ رَضيّاتٌ عذابْ

وحجى ينفذُ بالرأى الصَّوَابْ

وذكاءُ ألمعيٌّ كالشّهابْ

وَجَمالٌ قُدُسِيٌّ لا يُعابْ

كُلّ هذا في التراب .. ؟ آه من هذا الترابْ .. !! [1]

* * *

(١) الأعمال الكاملة ، من ص ٧١٤ إلى ص ٧١٩ .

والقصيدة كلها ترنيمة حزينة تجسد مافى قلب العقاد وما احتجزه فى داخله من مرارة يحاول أن ينفث من خلالها مايعينه على التجلد ، ومايخفف عنه معاناته وعذابه واستغاثته المكبوته المكلومة ... وكل هذه المشاعر هى التى تشترك فى إضفاء الحرارة واحداث الهزة والإثارة فى النفس، فنجدها تنمو داخل القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تبلغ بها الذروة . كما نستشعر هذا الحنين اليائس ، وهذا الصوت الخفى الذى يحمل هيام الروح ولهفة النفس والشعور بالجزع والعجز العاجز أمام قدر لايملك له دفعاً .

أما الموسيقى ، وتقطيع القصيدة إلى مقطعات تنتهى بنهايات متلاقية ومتشابهة وتعتمد على الإيقاع المقسم والموزع ، فإنها تعمل على تحول المادة اللغوية إلى ناتج مكتمل واضح ، وإحساس واحد مهيمن . ثم انظر إلى هذه الصفات التى وصف بها مى فى تتابع يجمع أفضل مايتحلى به الإنسان من فضائل تشعر فيها نوعاً من التلقائية ومن الإرادة الفطرية. كما تدلك على إعجاب الشاعر وحبه العميق لمى . ثم انظر بعد عرضه لهذه الصفات كيف ينهى المقطع الأخير بقوله المعبر عن الأسى والمرارة والحسرة عندما يقول : كلّ هذا فى التراب ... آهِ من هذا التراب!!

وبعد ، فهذه رائعة من روائع ديوان « أعاصير مغرب ش ما أظن أن لها مثيلاً فى دواوينه السابقة ... فهذه الجذوة التى تسيطر عليها العذوبة والحرارة والأنات المستسلمة تكشف لك عن قسمات فاصلة وعن نوع جديد من الشعر يظهر فى خريف العمر عند العقاد .

فقد كان ميله الطبيعى ومنهجه دائماً فى كتاباته النثرية والشعرية على السواء هو الخضوع إلى العقل . إن السيطرة التى كان يطمح إليها هى السيطرة على العقل والالتزام بما يصدر عنه ، وأن يعرف كيف يعمل ، وكيف يتحكم فى الوصول إلى أحكام عقلية صلبة .

وقد وجه العقاد جهوده لتحقيق هذا الهدف . ونحن نعترف أن نزعته هذه قد نفعته وأعانته على الدراسة العلمية المنهجية الجادة التى ظهرت فى سائر كتبه ومؤلفاته ودراساته فى الأدب والتاريخ والسياسة والمجتمع. أما التزام هذا المنهج فى الشعر فأمر يفسده .

عبد الرحمن شكرى

كان أحد الثلاثة الكبار الذين قادوا حركة التطور فى الأدب والنقد فى مطلع هذا القرن ، والذين أطلق عليهم جماعة الديوان أو شعراء الديوان . وهم شكرى والمازنى والعقاد . كان لهؤلاء جميعا دور كبير فى مرحلة التحول التى تمت فى حياتنا الأدبية والفكرية ، حينما أعطوا للكلمة الشعرية والكلمة النقدية مفهوما جديداً . وحاولوا تغيير مسار الشعر والنقد على السواء ، وكانت هذه المرحلة هى مرحلة الانتقال بكل ما فى الكلمة من معنى مرحلة بين مرحلتين : مرحلة الجمود والركود، ثم مرحلة التطور التى انتهى إليها أدبنا المعاصر.

وفى مرحلة الانتقال هذه حمل العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى من جانب وخليل مطران من جانب آخر لواء تحرير الأدب ، فكانوا أول دعاة للتجديد فى شعرنا المعاصر.

واتجهت خطة هؤلاء أول ما اتجهت إلى تحطيم الصورة التى انتهى إليها شعر شوقى وحافظ اللذين كانا قد تربعا على عرش الشعر التقليدى بعد حركة البعث التى قام بها البارودى ، وذلك بنقد طريقتهم التقليدية نقداً عنيفاً ، حتى إذا تمت عملية الهجوم هذه على قلاع التقليد أخذوا فى بسط آرائهم البناءة فى الأدب والشعر.

ويهمنا اليوم أن نقف عند أهم ما أثاره شكرى من قضايا تتعلق بتحرير الشعر من قيود الجمود والتقليد ، وأهم هذه القضايا على الإطلاق قضية الوحدة العضوية للقصيدة . وهى قضية لها خطورتها وأهميتها ، لا لأنها أحد المعاول التى استخدمها بحق أو بغير حق بعض نقاد العصر للإطاحة بقيمة القصيدة العربية القديمة ، ولكن لأنها مسألة تتعلق بالدرجة الأولى بعملية الإبداع الفنى ، ولأنها ثانيا إحدى المسائل الهامة فى تجديد نظرتنا للشعر وتغيير أحكامنا عليه وتعديل موقفنا إزاءه.

وإذا كان موضوع الوحدة بهذه الخطورة فمن المؤكد إذا فهمت على حقيقتها أن تكون وسيلة بناءة لأهدافه ، فتعيننا على إحياء القديم بحيث يصبح القديم تجربة حية في نفس الناقد ، ويقول شكرى في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه..

«ينبغى أن ننظر في القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة .. كما ينبغى للناقد أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والفكر»

هذه هى الدعوة الأولى التى ينبغى أن تسبق جميع الدعوات للفصل بين التقليد والأصالة ، بين الجمود والحرية أو بين شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم الذى هو مجموعة من الجزئيات الباردة التى يجمع بينها المنطق لا الخيال.

هذه الدعوة ترتبط كما قلنا بجوهر الشعر وحقيقته ، لأنها تقضى على كثير من الأعشاب الضارة التى شاعت فى ساحة النقد الأدبى عصوراً طويلة ، والتى كانت تجعل الذروة للبيت الشعرى لا للقصيدة ، إلا أن دعوة شكرى كانت تعمل على جعل الوحدة للقصيدة التى ينبغى أن تحمل إحساسا واحداً مهيمناً من بدايتها إلى نهايتها فتصبح كالعصارة الخضراء التى تنتشر من الجذر إلى الساق إلى الأغصان فتلون الشجرة كلها بلون واحد ، وعندئذ تصبح القصيدة تجسيدا للحظة شعورية واحدة أو موقف من الوجود واحد (١). وتحقق بذلك الكيان العضوى الذى يتكون من مجموعة من الخلايا الحية ، كل خلية تحمل داخلها من العناصر ما تحمله الخلية الأخرى ، فتنمو القصيدة من داخلها نموا متدرجا حتى تصل إلى نقطة تجمع أخيرة أو مايسمى بالأثر الكلى الموحد.

ومعنى هذا الشكل العضوى أن كل سطر كما يقول كولردج يلد السطر التالى له ، وأن كل كلمة تنجب الكملة التى تليها ، لذلك كان حذف بيت من القصيدة معناه تعطيل خلية حية عن وظيفتها.

ومما أثار شكرى من قضايا فى هذا المجال قضية التصوير المجازى فى الشعر ، وهو

(١) دراسات فى الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوى ص ٧.

موضوع متصل اتصالا وثيقاً بموضوع الوحدة بل هو نابع منها ، فقد تحدث شكرى عن قيمة التشبيه والاستعارة والمجاز فى الشعر وعن وظيفتها يقول شكرى.

« قد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات ، وهى بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر وقد تكون خالية من التشبيهات ، وهى تدل على عظمة خياله ، وقيمة التشبيهات فى إثارة الذكرى أو الأمل أو عاطفة أخرى من عواطف النفس أو إظهار حقيقة . ولا يراد التشبيه لنفسه أو يقصد لذاته .. وخير الشعر ماخلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية. »

وهنا يلتقى شكرى مع آخر ما انتهى إليه النقد المعاصر فى ثلاث حقائق هامة ، أولاها :

ان الصور المجازية فى الشعر لاتقصد لذاتها وإلا كانت مجرد شكل خارجى . والحقيقة الثانية : إنه لاتمييز بين اللغة العارية واللغة المزخرفة فى الشعر فليس لإحداهما ميزة على الأخرى . وليس حتما على الشاعر لكى يجيد أن يمتلىء شعره بالتشبيهات أو الصور البلاغية ، فالشاعر قد يصل إلى أعلى مستوى من الجودة لمجرد التعبير تعبيرا صادقا وموحياً.

أما الحقيقة الثالثة التى وقع عليها شكرى فى نصه هذا : أنه استطاع أن يفرق بين التشبيه الذى يقصد إلى ايجاد علاقة جزئية أو منطقية بين شيئين وبين تشبيه آخر هو جزء من نسيج التجربة الحى.

أحمد زكى أبو شادى

هو رائد من رواد حركة التطور فى شعرنا المعاصر .. فى مرحلة التحول التى مهدت لظهور معالم التجديد فى شكل القصيدة ومضمونها .. وهو مؤسس جماعة « أبولو » التى سمى شعراؤها بعد ذلك بشعراء الوجدان ، لانطلاقهم فى تجربتهم الشعرية عن عاطفة نابعة من لحظة شعورية واحدة ، ومن رؤية تسود أجزاء القصيدة وتنتشر فيها حاملة أثراً وجدانياً واحداً .

أصدر أبو شادى مجلة أبولو فى سبتمبر عام ١٩٣٢ ، وهى تعتبر أول مجلة أدبية رائدة فى الشرق العربى ، جمعت من الطاقات ، والتف حولها من الأدباء والكتاب والشعراء ما لم يتوافر لأية مجلة أدبية أخرى . ولو أتيح لهذه المجلة أن تعيش عمراً أطول لكان للأدب والشعر فى هذه الفترة شأن آخر . اختير لرئاستها عند أول إنشائها الشاعر أحمد شوقى ، ثم تولاها من بعده خليل مطران أستاذ أبى شادى الأول ، ومع ذلك فقد كان أبو شادى هو المحرك لهذه المجلة ورائدها . وأخذت المجلة تصدر حتى عام ١٩٣٥ ثم توقفت لأسباب أهمها العجز المادى الذى حال دون استمرار صدورها . ومع ذلك فقد ظل أبو شادى يعمل فى حقل الأدب بطاقة فريدة من نوعها .

كان طول حياته معنيا بالشعر والشعراء، وبالمجتمع المصرى. وحبه للجمال ، وهيامه بالطبيعة فوق عنايته الخاصة بمثله الأخلاقية التى عانى الكثير من جرائها إلى آخر لحظة فى حياته . يقول متبرماً بأخلاق الناس :

لم يبق إلا أن يكفن بعضنا

ماذا يرجى بعد أن طعن الهوى

قد كان يضيق ويألم ويسخط ويثور على ما يراه من اعوجاج ، ولكن حبه للحياة والناس كان أقوى من هذا كله .

ولم يكن أبو شادى صاحب مذهب محدد فى الشعر ، بل كان موسوعة اتسعت للمذاهب والفنون الشعرية الحديثة كافة .

ولعل من أهم ما يذكر لأبى شادى من أضافات حقيقية فى مجال الدعوة إلى التجديد ، والتى ربما كانت خافية على كثيرين منا ، اهتمامه بالمسرح ومتابعته له ، وإلمامه بتطور فنونه عند الغربيين مما شجعه على أن يخوض تجربة رائعة فى محاولة خلق مسرحيات شعرية غنائية على نمط فن الأوبرا ، فكانت محاولة منه لخلق هذا الفن فى مصر . وكان ذلك فى الوقت نفسه الذى بدأت تظهر فيه مسرحيات شوقى الشعرية .

ألف عدداً من هذه « الأوبريتات » إذا صح أن نسميها كذلك ، واختار موضوعاتها من التاريخ القديم والحديث من عالم الأساطير والرموز ، منها أوبرا «إحسان» و «أورشير» و « الآلهة » و «الزباء» .

ولم يتح لهذا الفن الجديد الذى أقبل عليه أبو شادى جاداً ومخلصاً أن يستمر ، فلم يلبث أن انقطع عنه بعد فترة وعاد إلى الشعر الغنائى .

ومع ذلك فقد كانت محاولة لإرساء فن الأوبرا المصرية التى كنا نود أن تحظى بتشجيع أكبر .

ولم تتوقف تجارب أبى شادى الطموحة عند هذا الحد . فقد أراد أن يقتحم بشعره مجال القصة الاجتماعية التى سبقه إلى شىء منها أستاذه خليل مطران فى قصيدة «الجنين الشهيد» ، والتى كانت تعتمد فى تأليفها على بعض العناصر الدرامية . لم يقنع أبو شادى بما قدمه أستاذه فى هذا المجال ، ويبدو أن طواعية الشعر فى يديه وسهولة نظمه قد شجعته على أن يمارس الكتابة فى هذا الاتجاه الجديد ، فنشر فى كتابين منفردين قصيدتين ، «نكبة نافارين» و «مفخرة رشيد» فى عامى ١٩٢٤، ١٩٢٥ ثم أعقبها بقصتين اجتماعيتين كبيرتين كتبهما شعراً ونشرهما فى عام ١٩٢٦ ، إحداهما قصة «عبده بك» والأخرى قصة « مها » .

وعلى الرغم من هذه المحاولات الجريئة في ميدانين جديدين على الشعر العربى فإن مجال أبى شادى الحقيقى لم يكن فى القصة أو المسرح ، بقدر ما كان فى شعره الغنائى الذى اتسم بالتنوع والشمول والغزارة والرغبة الجامحة فى التطور والتجديد .

وثمة خطوة هامة فى مسار التجديد ربما كانت هى الأخرى خافية عن كثيرين ، وهى محاولة الخروج على الشعر العمودى ونظام القصيدة والتحرر من شكلها ، فنراه ينظم شعرا يعتمد على نظام التفعيلة الواحدة فى وقت مبكر جدا سبق به رواد هذا النظام الجديد فى الشعر ، وترى مثالا لهذا فى قصيدته «الثلج والربيع» التى يدعو فيها للسلام يقول :

كلهو الربيع ...... ينمق للأرض عصرا جديداً

وكم يستعين ويضمن حلم العفاة ...... فلا لوعة ترهق

ولا بأس يطرق

وكان أبو شادى يؤمن بانطلاقة النفس على سجيتها ، ومع ذلك فكثيراً ما كان يحاصره الفكر الذى يقيد من هذه الانطلاقة ، فيعوق لغته أحياناً من طلاقتها ، وتنحدر إلى التقريرية والنثرية فى بعض قصائده . أما دوره القيادى فى حركة التطور فأمر لا ينكر ..

التيجاني يوسف بشير شاعر الجمال

تأليف الدكتور عبد المجيد عابدين

عرض وتحليل وتعليق

لقد أحسن الأستاذ الدكتور عبد المجيد عابدين حينما جعل المحور الأساسى فى دراسته للشاعر السودانى « التيجانى يوسف بشير » يدور حول محور موضوع الجمال . وليس غريبا أن يطلق باحثنا على التيجانى « شاعر الجمال » ويخصه بهذه الصفة دون سواها . فهو عند المؤلف أحد الذين وهبوا حياتهم لقضية الجمال وقضية الحب ، بل لقد ذهب فى هذا درجة جعلته يرى فى الجمال والحب خلاصه وعزاءه وسلواه ، يفزع إليهما من قسوة الواقع وآلامه ومعاناته .

وفى رأيى أن تسمية التيجانى بشاعر الجمال كانت فى مكانها لأنها تؤكد على مظهرين هامين من مظاهر التغير الشعرى فى مرحلتنا الحديثة، وتتفق معهما :

المظهر الأول يرجع إلى أن السمة الكبرى فى التحول أو التغير . والتى تظهر واضحة فى شعرنا العربى المعاصر هى **تغيــر الرؤيــة** . بل لعل هذه السمة أن تكون من المؤشرات الأولى للتغير ومن دوافعه الأساسية .

وليس خافياً على الدارسين والباحثين اليوم أن التغير الشعرى الذى طرأ على مرحلتنا الحديثة صياغة وأسلوبا ومحتوى كان يتبادل الأثر مع تغير الرؤية . وعلى أساس من هذا كانت صور الشعر الحديث ورموزه تتحول من أنماط تقليدية فاقدة للجدة والحيوية إلى أنماط جديدة حية . ومن هنا يمكن القول بأن التغير الشعرى ظاهرة صحية طالما أنه يعبر عن الطبيعة البشرية والفنية فى تحركها الدائب والمستمر والمتصل نحو المستقبل .

هذا فضلاً عن أن القضية الشعرية تبقى - كما كانت دائما ، وكما ينبغى أن تكون - تبقى كما هى فى جوهرها : قضية الإنسان الأزلية فى حريته وحبه وتمرده وأزماته وفكره ورؤيته للحياة والوجود ، وكل تغير فى الرؤية إنما هو محاولة فى

الحقيقة لتأكيد هذا الهدف الذى هو قضية الإنسان والحفاظ عليه جوهراً لقضية الشعر [١].

وعشق التيجانى للجمال وموقفه من الحب هما القضية الأساسية التى تشكل رؤيته والتى أخذت تتبادل الأثر مع تغير أسلوبه وصوره ورموزه الشعرية ، فكانت سمة من سمات التغير الواضحة فى فنه الشعرى .

أما المظهر الثانى فهو أن شعر التيجانى يعتبر مرحلة متقدمة من مراحل الرومانسية . ونحن نعلم أن الرومانسية هى دعوة إلى اعتناق الجمال ، لدرجة صارت كلمة « رومانسى » تتضمن صفة الشئ الجميل بغرابته والذى يلذ للمرء أن يتخيله لابتعاده عن الواقع ، وهى تعنى كذلك الرمز إلى حنين فى النفس إلى ما كان فى جماله سحرياً أو خارقاً للطبيعة لا يفسر ، مما جعل الأدباء يطلقون كلمة «رومانسى» على «شعور» المرء عند رؤيته للشئ ، أكثر مما تطلق على التعبير عن طبيعة هذا الشئ .

كما أن الرومانسية حينما بدأت تبتعد فى معناها عن الأصل الذى اشتقت منه ، أصبحت ترمز إلى حنين للتأمل تثيره كآبة ووحشة الإحساس بالحياة .

وبعد ذلك تطور المعنى إلى ما هو أشمل حين صارت الرومانسية ينبوع الفكر والإبداع ، وحين أصبح الرومانسى مصدرا للرغبات التى لا تُحد ، والأحاسيس التى لا يكبحها زمام، والشعور بالأبدية فى اللحظة الآنية ، ثم الاستغراق فى غمرة من الحب تخلط بين الفرحة الكبرى والأسى العميق ، حتى ليجد الرومانسى نفسه مرغما على البحث عن أساليب جديدة لمعالجة العواطف التى تخرج به ، لثورتها ، على الحدود الفنية الموضوعة، وتدفع به إلى التمرد على الأسلوب التقليدى ، والبحث عن جماليات أخرى .

هذا فضلاً عن أن الرومانسى بطبيعته التى أشرنا إلى بعض ملامحها، باحث عن الجمال عاشق له معتبرا إياه جنته المفقودة التى تعوضه عن مآسى الحياة وشرورها ، وبخاصة أنه بطبيعته ورهافة حسه ، يبالغ فى الشعور بمحن الحياة ويراها شيئا قاسيا

---

(١) مقدمة كتاب النار والجوهر – جبرا إبراهيم جبرا .

لا يحتمل ولا يطاق .

وأهم ما دعا إليه الرومانسيون أن بعضهم قد جعل من الخيال وسيلة للمعرفة ، لدرجة جعلت « جون كيتس » أحد شعراء الرومانسية المعروفين يقول بأن كل شئ يُعلن الخيال بأنه جميل فهو حقيقة . ويقول كذلك : «لست واثقا من شئ سوى قدسية خلجات القلب وصدق الخيال » . وكيتس يربط دائما بين هذه الثلاثة : «الخيال والجمال والحقيقة » مبتدئا بالخيال الذى يكتشف الجمال فيُعيِّن به الحقيقة .

وإذا انتقلنا إلى شاعر آخر من شعرائهم مثل « شيلى » . نراه لا يرى فى الخيال وسيلة لإدراك الجمال فحسب بل وسيلة أيضا لخلاص النفس البشرية وإصلاح العالم (١) .

وظاهر من أقوال كيتس وشيلى أهمية العلاقة الوطيدة التى تؤلف بين الخيال والجمال والحقيقة ، وأن كل شئ يقول عنه الخيال أنه جميل فهو حقيقة . هذه أمور تفسر إلى حد كبير مكانة الجمال ودوره فى تحقيق اللذة والخلاص ثم الإصلاح، إصلاح الحياة والنفس فى وقت معا .

ومن هنا جاءت علاقة الجمال وأهميته بالقياس إلى شاعرنا التيجانى، ومن ثم جاء حرص الأستاذ الجليل على جعل الجمال محورا أساسيا وصفة جوهرية فى منحى الشاعر واتجاهه الفنى والفكرى . وهكذا يمكننا أن نفهم معنى تسمية التيجانى بشاعر الجمال .

المنهج والخطة والمحتوى :

أما منهج الكتاب فإن أكثر ما يلفت النظر فيه أنه المنهج الذى يبتعد عن عقلية التسجيل والتدوين والجمع والفهارس ، فتلك عقلية تسيطر على كثيرين ممن يبحثون عن الشخصية التى يدرسونها ، وقد يكون هذا اللون من العقلية ضرورياً فى بعض الأحيان ، ولكنه من المؤكد أمر لا يكفى فى دراسة الشخصية الأدبية ، بل

(١) ما هى الرومانسية : « جبرا إبراهيم جبرا » من كتابه الحرية والطوفان ص ٨٤ ، ٨٥ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .

لابد من اللون الآخر الذى يصور الحياة أو يهب الحياة ويحدد ملامحها .

ولقد فطن أستاذنا الجليل إلى طبيعة الشخصية التى يدرسها فآثر أن يقدمها للقارئ فى صورتها الحية بلون مزاجها وطبيعة تكوينها ، فإن ذلك أهم عند الدارس من غير شك ، بل هو آثر لديه ولدينا من الحوادث والمعلومات، لأن ما يكشف عن الطبيعة والمزاج هو مفتاحنا الحقيقى للتعرف على الشخصية الأدبية التى ندرسها حتى نراها ظاهرة ، محققة لذاتها ، كاشفة عن مكنونها من بين مئات الشخصيات.

أما المؤثرات التى أثّرتْ فيها وطريقة استجابتها لهذه المؤثرات، فيكفينا منها ما يحمل طابع الخصوصية ، ويدل على معدن هذه الشخصية ، وما عدا هذا من التفضيلات فليس إلا لغواً لا غناء فيه ، وزحمة قد تغطى على الخطوط الرئيسية للصورة التى ننشدها .

أما دراسته للشاعر ونصوص شعره فقد اعتمدت على الدراسة التحليلية الموضوعية التى تستمد أحكامها من الرجوع إلى الأثر الفنى، وتأمله ورؤية الحقائق الفنية والنفسية ، تلك التى يعين على اكتشافها التذوق الأصيل ، التذوق الذى يصدر عن حساسية مرهفة بالشعر ، ومعرفة مباشرة به ، وبأن الناقد قد تمكن حقاً من إحياء صورة الشاعر ، بمعنى أن أصبح شعره تجربة حية فى نفس الناقد .

لذلك اعتمد منهجه التحليلى على أسس هامة هى الذوق والتحليل والمقارنة والحكم المعتمد على الموضوعية التى تستند إلى مقدمات تؤدى إلى نتائج مُقْنعة ، حتى يخرج الحُكم من حيز الخصوص إلى حيز العموم فيقتنع به أكبر قدر من القراء . عندئذ يصبح ذوق الناقد وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الناقد كما لدى الآخرين . هذا بالإضافة إلى ربط الأحكام والتفسير بما فى طبيعة الشاعر وشخصيته ، بين فنه وطبيعته النفسية ولون مزاجه الشخصى .

هذه هى أسس منهج الباحث فى التحليل والدراسة أجملناها فى خطوط عاجلة على أمل أن نوضح أثرها فى دراسته وذلك من خلال عرضه وطرحه للقضايا الهامة

التى اختارها محاور لبحثه ودراسته للشاعر..

خطة الكتاب :

أما محتوى الكتاب فيظهر من خلال ما اختاره الباحث من قضايا أساسية تظهر من خلالها مقومات شخصية الشاعر وتفكيره وسلوكه وإبداعه ، فجاءت هذه القضايا متتابعة على النحو التالى :

أولا : نفسية الشاعر من شعره	من ص ٧ إلى ص ١٧
ثانيا : شعره فى الحب والجمال	من ص ١٨ إلى ص ٦١
ثالثا : خصائص فنه	من ص ٦٢ إلى ص ٩٧
رابعا : المقارنة بين التيجانى وأبى القاسم الشابى	من ص ٩٨ إلى ص ١٠٩
خامسا : الطفولة فى شعر التيجانى	من ص ١١٠ إلى ص ١٣٣
سادسا : الحيرة فى شعر التيجانى	من ص ١٢٠ إلى ص ١٣٤

وقد راعت الخطة – كما هو واضح – أن تعالج العناصر الأساسية التى يتجمع من خلالها إعطاء مفهوم واضح لشخصية الشاعر وفنه ، ونرى أن الموضوعات التى شملها قد تآلفت تآلفا طبيعيا لبلوغ الهدف المطلوب . إلا أننا كنا نفضل أن تأتى المقارنة بين التيجانى وأبى القاسم الشابى فى الفصل الأخير ، أى بعد الفراغ من كل ما يتصل بمواقف الشاعر الفكرية والنفسية والإبداعية ، وبعد أن نخلص تماما من الحديث عن الشاعر حتى تكون المقارنة بعد ذلك كاشفة عن أبرز ما يتميز به التيجانى بين شعراء عصره . وخصوصا عند الموازنة بينه وبين شاعر معاصر له ، ومشابه كذلك فى كثير من الظروف والاتجاه ، ومع ذلك فقد كان التمايز بينهما واضحا على الرغم من وجوه التشابه بين الشاعرين .

وربما رأى الباحث فى تأخير فصلى الطفولة والحيرة فى شعر التيجانى ، وجعلهما يأتيان بعد المقارنة بين الشاعرين ، أنهما من الخصائص التى ينفرد بها التيجانى ، أو يختلف فيهما عن صاحبه أو شبيهه أبى القاسم الشابى . غير أننا مازلنا نرى أن عناصر نفسية أو فنية مثل الطفولة والحيرة كانت فى رأينا من

الخصائص الواضحة في شعر الشابي ، وكان من الممكن أن تكون من موضوعات المقارنة بين الشاعرين .

أما ما عدا هذه فقد تدرجت موضوعات البحث تدرجا طبيعيا في الكشف عن مقومات الشاعر النفسية والفنية ، خاضعة للمنهج الذى لا مفر منه أمام من يريد أن يفهم عالم الشاعر الفني والشخصي . ولنبدأ بنفسية الشاعر كما تتمثل في شعره وهي المسألة الأولى التي بدأ الباحث بها دراسته .

نفسية الشاعر :

كان لابد من التعرف على جوانب شخصية التيجاني قبل البدء في الدراسة ، فمفهوم الباحث للشخصية أساس هام للوصول إلى المقومات الأساسية التي ينطلق منها الشاعر في تفكيره وسلوكه وابداعه الفني . وكثيرا ما أشرنا في دراستنا للشخصية الفنية إلى ضرورة وضع اليد على مفاتيح هامة في التفكير والسلوك والإبداع . فهذه الثلاثة هي جميعها محاور متلازمة ومترابطة ، وتصدر من منبع واحد هو نفس الشاعر التي تجمعت لها من الخصائص الذاتية ما يجعلها نمطاً من الفكر والسلوك والإبداع الفني يقف متميزاً ومستقلاً عن غيره .

وغنى عن البيان أنه بدون تحديد لهذه الخصائص ، والوصول إلى أبرز عناصر التكوين والإحياء لصورة الشاعر وطبيعته الخاصة تصبح دراستنا لشعره ناقصة أو مفتقدة للأساس الثابت الذى يقوم عليه البناء . بل إننا لنعتقد أن أية دراسة للتيجاني يوسف بشير لا تقوم على أساس من تصور سليم لشخصيته تظل غامضة وعاجزة عن إعطاء نتائج مقنعة لعالم الشاعر النفسي والإبداعي على السواء .

هذا هو ما أكده الأستاذ الجليل حين جعل الفصل الأول من كتابه يتناول نفسية الشاعر .

وأول ما أثاره أستاذنا تلك العلاقة الإيجابية المؤكدة بين نفسية الشاعر وشعره ، وأن شعره مرآة لنفسه وفكره ورؤيته للحياة والناس، ومن ثم فشعر

التيجانى من هذه الناحية تعبير صادق عن إحساسه وموقفه الفكرى .

ولعل أول ظاهرة تدل على ذلك رهافة حس الشاعر وسرعة انفعاله وحدة شعوره ، وأنه شديد التأثر بما يقع له أو ما يمر به . فهو سريع الرضى ، سريع السخط ، تفرحه الأحداث وتحزنه بنفس القدر . وأنه من هؤلاء الذين لا يقدرون على عزل أنفسهم عن هذه المؤثرات ، فهم يشاركون فى كل ما يمر بهم مشاركة عاطفية . ومن ثم كان عليهم حينئذ أن يتحملوا ما يقع لغيرهم ، ويشعروا بمآسى الناس وآلامهم ، ومن هنا كان موقف التيجانى من مجتمعه وقومه موقف المستجيب المشارك والمنفعل بدرجة تفوق ما يشعر به الإنسان العادى .

كما أشار الباحث إلى ما يتمتع به التيجانى من قدرة على التأمل العميق الذى لا يقف عند سطوح الأشياء وظواهرها ، وإنما كان من هؤلاء الذين يغوصون فى باطن الحياة يتعمقها ويتفهمها ، فإذا هو يجدها – أى الحياة – سلسلة من المتناقضات والمفارقات فعزفت نفسه المرهفة – عنها وآثرت البحث عن وجود آخر ، أو عن نموذج يستريح إليه . فأخذ يتطلع إلى المثل العليا أو النموذج الأمثل وهما عنصران مفتقدان ، فزاده هذا سخطاً على الحياة وتبرماً بها . وهذا ما دفع الشاعر إلى البحث عن الخلاص .

ويشير باحثنا إلى أن النموذج الأعلى لشاعرنا التيجانى هو «ذلك الفيلسوف الذى يمشى عارى المنكبين ، مرتديا ثوباً خلقاً ، مشرد النفس لا مال لديه ولا جاه ، يعيش فى الدنيا بجسمه ويعيش فى العالم العلوى بعقله وروحه » .

ويقودنا هذا إلى موقف التيجانى من الحياة فهو متطلع إلى الروحانيات لا يأبه بالماديات ، يحب النزعة الصوفية ، زاهداً فى المظاهر، ولعل معاناة الشاعر فى صغره للفقر جعلته يتجاوب مع مشاعر الفقراء ويثور على من يكنزون المال والثروات ، ويتجه إلى حياة تتطلع إلى كنوز أخرى غير كنوز المال :

ولى فى كنوز الحب سلوى ورغبة ... بحسبى، ولا خُلْفٌ لديه ولا مَطْلُ

وحسبى ما أثريت منها، وإننى ... ليصرف نفسى عن نُضاركم شُغْلُ

وبهذه اللمحات التى التقطها الباحث لنفسية الشاعر استطاع أن يضع بين يدى القارئ أهم عناصر التكوين والإحياء فى شخصيته : رهافة الحس ، وسرعة التأثر ، والتفاعل مع مشاعر الأخرين والإحساس بهم وتحمل مسئولياتهم ، والتذمر من فساد الحياة والعزوف عن مساوئها - والتطلع إلى المثل العليا والبحث عن مخرج يقيه من وعثاء الحياة وقسوتها - واهتداؤه آخر الأمر إلى النزعة الروحية والزهد فى الماديات والتعلق بالجمال والحب واعتبارهما ملاذاً يحميه ويعزيه بقدر ما يمتعه ويرضيه .

ومن هنا جاء توجه الشاعر إلى الحب والجمال فكان هذا مدخلا لدراسة هذه الناحية فى شعوره عند الدكتور عابدين .

شعر الجمال :

ثم يخطو الباحث إلى مبحث الجمال فى كتابه وكيف تغنّى شاعرنا التيجانى بالجمال وعبادته فى شتى مظاهره . فحاول الباحث أن يستقرى الجمال فى نواحيه الثلاث : الجمال البشرى والجمال الإلهى وجمال الطبيعة .

وقد عرفنا أن طبيعة التيجانى كانت تدفعه دفعا إلى التماس النجاة من التصدع الأخلاقى الذى لا يريد أن يلتئم ، والشتات النفسى الذى عبثا يريد أن يستقيم، ومن حاسته الأخلاقية الجريحة التى تنشد الالتئام والشفاء .. فلم يكن من ملجأ إلا النزوع الطبيعى نحو الخير، وانتفاضة الضمير تسعى إلى حياة أكثر طهارة .. إنه الخوف مما فى القلب من وحشة ، وإنه الحنين المتصل لطور من الحياة يسوده الأمن النفسى .

هذا هو ما دفع شاعرنا إلى إثارة غريزة الصدق فيه فأخذ يبحث عن الطهر فى الجمال وفى صور الطبيعة ، وهذا هو السر فى أسف الشاعر المستمر على طفولته الضائعة وبراءته البدائية .

وفى دراسة أستاذنا للجمال بأقسامه الثلاثة : البشرى والإلهى والطبيعة ، كان يريد أن يؤكد على حقيقة هامة هى أن فى الثلاثة خيطاً واحداً مشتركاً وروحاً

واحدة أصيلة ، تربط بين الجمال فى هذه المحاور الثلاثة . هذا الخيط المشترك هو نفس الشاعر الخيّرة التى ترى فى الجمال البشرى عمقا يصل به إلى الجمال الإلهى ، وفى كمال الاتصال بالطبيعة طريقا إلى الحنين المتصل الذى يصلنا بالحق سبحانه وتعالى . يقول الدكتور عابدين :

« لقد بلغ حب الجمال الإنسانى عنده حد العبادة . وكأنه كما يقول هو - قد جعل بين أنفاسه والحب عروة لا تنفصم . فهذه الأنفاس التى تتردد فى هيكله وتتوقف عليها حياته ، ويقوم عليها كيانه ، كإنما نسج منها حبه ، وصاغ منها غرامه ، فصار انتزاع الروح من جسده كانتزاع الحب من قلبه :

وعبدناك يا جمــــال وصُغنــــا ... لــك أنفاســـنا هيامـــا وحبـــا

ويقول الشاعر :

مَنْ ترى وزّع المفاتــن يــا حســن ... ومَــنْ ذا أوحــى لنــا أن نحبــا

من ترى علّمَ القلوب هوى الحُسْنِ ... وقال اعبدى من السحر ربًا (١)

وهكذا يربط الشاعر بين الحب البشرى والحب الإلهى ، ويرى فى الاثنين عبادة هى عبادة الجمال . والذى يؤكد هذه الحقيقة أن غزل الشاعر بالمرأة وحبه لها كان منزهاً عن الحسية والجسدية ، فجمال المرأة جمال من صنع الله ، وهو أشبه بجمال الطبيعة الذى أبدعه الله سبحانه وتعالى . فالشاعر فى بحثه وعشقه للجمال البشرى إنما يسعى إلى التماس سر هذا الجمال وعظمة مبدعه ، وما يشيعه هذا الجمال فى النفوس من سحر وسعادة وتمجيد للروح الخالقة . وهنا يربط الشاعر بين الحب والفن ، فجمال المخلوقات وجمال الطبيعة ليسا فى جوهرهما وحقيقة أمرهما إلا نتاجا فنيا تربطه بملكة الشعر خيوط قوية . وثمة حقيقة أخرى فى تعلق التيجانى بالجمال وهى أن تعلقه بالحياة ليس فى حقيقته إلا تعلقاً بهذا الجانب المضئ منها وهو ما فيها من جمال يجعل الشاعر يتمسك بالحياة ويعيشها .

ولم تكن صلة التيجانى بهذا العالم هى صلة المتصوف الزاهد فى الحياة

(١) التيجانى شاعر الجمال ، ص ١٨ ، ١٩ .

والمتشائم منها والراغب عما فيها من متع وجمال ، بل هى صلة رجل لا يقل حبه لهذه الحياة عن حبه لخالق هذه الحياة ، ذلك أن تعلقه بالجمال هو حب لمعنى ضخم من معانى الحياة وهو الخير .

ومن هنا نستطيع أن نفهم من صور الحب عند الشاعر ما يفسر العلاقة بين البشرى والإلهى ، فشعر التيجانى فى الحب البشرى - وإن استمد صوره من حياة العشاق ومن ظروف هذه الحياة ومواقفها - فإن المتأمل فى داخل هذه الصور ، يستطيع أن يستشف ارتباط صور الحب البشرى عنده بحالة السحر التى تطفى على المتصوف وتصونه وتشفيه :

وفى عينيــه مستــدرى ومــأوى　　لروحــى وهــى هائمــة حــريب

أصد بفعل سحرهمــا الليالــى　　فيمنــع جانبــى السحــر الرهيب

حتى إذا انتقل الباحث إلى الحب الإلهى أو الجمال نجده يربط بين الجمال الإلهى وتلك النزعة الصوفية التى نشأت عنده نتيجة لتعلقه بالجمال . فإن عشقنا لمخلوقات الله لابد أن يدفع النفوس المرهفة إلى الإيمان بعظمته وقدرة إبداعه ، فإن صانع الجمال لابد أن يكون جميلاً.. ومن ثم كان توجه التيجانى إلى الله وعشقه . وكما أن نغمة من نغمات السيمفونية ضرورية لبلوغ كمالها فكذلك كل ظاهرة جمالية ضرورية للوصول إلى الكمال العام أى كمال الله سبحانه . ومن هنا كانت صلة التيجانى بالله ، صلة تقوم على الحب مع قدر كبير من الشعور بالفرح والسلام .

ويرى باحثنا أن مذهب وحدة الوجود الذى يعتنقه التيجانى كان مظهراً من مظاهر الحب الإلهى عنده ؛ فليس يعتنق هذا المذهب إلا من وصل حبه لله إلى الذروة .

وهذا يؤدى بأصحاب هذا المذهب إلى أن يروا فى كل ما يقع عليهم بصرهم من الموجودات قبساً من المحبوب الأول ، فكل شئ فى الوجود على حد تعبير الدكتور عابدين هو مظهر من مظاهر الله سبحانه عندهم[1] ويستشهد فى هذا

---

(١) التيجانى شاعر الجمال ص ٣٧ .

لمقام بقول الحلاج :

مَزَجْتَ روحَكَ فى رُوحى كما ... تُمْزَج الخمرة بالماء الزُّلال
فإذا مسّكَ شىءٌ مَسّنى ... فإذا أنت أنا فى كل حالْ

ويقول التيجانى فى قصيدة « الله » :

إنه النور خافقاً فى جبين الفجر ... والليل دافقاً فى الماء
صِفْه رعداً مجلجلاً فى السموات ... وصوتاً مُدوياً فى الفضاءِ
أو هدوءاً أو رقة أو هواء ... أو صدى للعواصف الهوجاء
هو إنْ شئتَ محضُ نارٍ ونورٍ ... وهو إنْ شئتَ محضُ بردٍ وماءِ
نحنُ مجلى علاه فى كل دانٍ ... من مرائى الوجود أو كل ناءِ

فالله عند التيجانى ليس شيئا منفصلا عن الوجود كما يقول أستاذنا عابدين ، بل هو متمثل فى الموجودات كلها صغيرها وكبيرها ، كما هو متمثل فى نفوسنا كما ينص على ذلك بيت التيجانى الأخير من المقطوعة السابقة (١)

جمال الطبيعة :

ثم ينتقل الباحث إلى الموضوع الثالث من موضوعات الجمال وهو جمال الطبيعة الذى سبق أن قلنا إنه هو الآخر أحد مصادر الجمال الثلاثة التى يتراءى فيها للشاعر جمال الوجود وجمال الخالق فى وقت واحد .

فالطبيعة عند التيجانى - كما هى عند معظم شعراء الرومانسية - هى صدر الأم الذى لا نفتأ نبحث عنه لنضع رءوسنا المتعبة عليه . والشاعر فى أعمق أعماقه كما يقول « شيلر » هو حارس الطبيعة . وظلت الطبيعة هى عود الثقاب الذى يشعل ويدفئ الروح الشاعرة ، ومنها تستمد روح الشعر قوتها ، وإليها تتكلم هذه الروح باحثة عن الإنسان السليم حين يلجأ إلى الصدق والطهر فى صدر

(١) المصدر السابق ، ص ٣٩ .

الطبيعة الحنون[1] . .

كانت هذه هى نظرة الطبيعة عند الرومانسيين وهى إلى حد كبير نظرة التيجانى، غير أن العالم المادى الذى سيطرت عليه قوى اقتصادية ومادية قاهرة قلما ينظر اليوم إلى الطبيعة تلك النظرة . فإن الشعور السائد اليوم هو أن الطبيعة هى هذا الجزء الجامد من الوجود الذى يشتمل على الوحوش والجمادات ، ومن ثم فقد حدث نوع من الفصل غير الطبيعى بين الطبيعة والإنسان . وأصبح كل ما هو مُنحَط فى سلم الكائنات هو مجرد طبيعة ، وكل ما هو موسوم بالكمال العقلى والخلقى هو وحده الطبيعة الإنسانية . ومثل من يؤمن بهذا الاتجاه كمثل منْ ينظر إلى البرعم والزهرة باعتبار أن كلا منهما يرجع إلى مبدأ يناقض الآخر تماماً .

غير أن النظرة الأولى نظرة الشعراء والفلاسفة والمتصوفين فهى النظرة التى تسعى إلى الوحدة والتآلف بين الإنسان والوجود فتجعل لكل شئ معنى روحياً . فالأرض والسماء والماء والنور والثمار والأزهار ليست مجرد ظاهرات طبيعية يستفيد منها الإنسان حتى إذا بطل نفعها بطل التفكير فيها ، بل لقد أدرك هؤلاء الشعراء أن حقيقة هذا العالم موضوع بالغ الأهمية يدعونا إلى أن ننشئ علاقة واعية بيننا وبين كل مظاهر وجودنا ، وألا تكون صلتنا بها مجرد صلة الاستطلاع العلمى أو المنفعة المادية ، بل الصلة التى تقوم على الحب وكمال الاتصال والشعور بالفرح والطمأنينة.

وقد كانت الطبيعة ملاذا للتيجانى يجد فى الاتصال بها وتأملها وسيلة من وسائل تطهير الروح ، وهكذا تآلفت بينه وبينها عواطف تشده حتى أصبح يألفها ويحن إليها ، ويطمئن إلى مصاحبتها والتماس الراحة عندها .

ومن هنا أصبحت الطبيعة موضوعا مرتبطا بذات الشاعر يخلع عليها مشاعره وألوان نفسه ، ويتضح هذا من تلك الصلة الروحية التى نشأت بين الشاعر وبين النيل الذى كان له وقع خاص فى نفسه ، فقد كان النيل بالنسبة للشاعر معشوقاً

(1) F. Schiller : Philosphical and Esthetical Essays .

يتغنى بجماله ويشعر نحوه بما يشعر به نحو حبيب أثير قريب من النفس يجله ويحبه ويتنسم فيه ما يتنسمه العاشق فى محبوبته .

كما استطاع الشاعر أن يجعل من مظاهر الطبيعة مادة لخياله على اختلاف موضوع القصيدة . وأيا كانت الفكرة التى يطرحها من خلالها، فقد كان يستعين بهذه المظاهر ويوظفها للتعبير عن مشاعره وبخاصة ما يتصل منها بالألوان والأنوار والأضواء وغير ذلك وهى فى حقيقة الأمر تعبر عن ألوان نفسية تكشف عن الصفاء والطهر اللذين ينشدهما الشاعر فى الحياة ولا يحققهما .

فن التيجانى الشعرى :

أثار الكاتب جملة من القضايا الهامة التى تتصل بخصائص شعر التيجانى وما أضافه من جديد لبناء القصيدة وصياغتها ، وهى تعتبر سمات هامة من سمات التجديد فى تلك الفترة ، كما تعتبر خصائص جوهرية فى شعر التيجانى ذاته .

من هذه القضايا قضية التناسق فى بناء القصيدة ووحدتها . وقد قصد الكاتب من فكرة التناسق والوحدة أن التيجانى قد حقق الترابط بين أجزاء القصيدة الواحدة، والتسلسل الطبيعى فى أفكارها . كما حقق فى ذات الوقت ما يسمى بالوحدة الشعورية وهى التى تهمنا أكثر من وحدة الموضوع أو الترابط بين الأجزاء ، لأن الوحدة الشعورية هى التى تحقق بالفعل للقصيدة أن تكون تجسيداً للحظة شعورية واحدة ، وأن تعبر عن رؤية الشاعر المنتشرة فى القصيدة من أولها لآخرها ، وبحيث تتضافر جميع عناصرها من فكر وإيقاع وصور فى نشر موقف واحد أو إحساس واحد مهيمن على القصيدة . وهذا هو ما نطلق عليه اليوم مصطلح الوحدة العضوية ، وأحيانا الوحدة الشعورية ، وأحيانا أخرى الوحدة الفنية ، وهى جميعها مسميات تفيد معنى واحداً هو الذى نتطلع إليه فى القصيدة الحديثة . وهذه الوحدات هى التى تحقق صفة القصيدة الأساسية . فالقصيدة بمعناها الحديث لا تسمى قصيدة إذا لم تكن فى مجموعها تجسيداً لرؤية واحدة شعورية وإحساس واحد مهيمن . فإذا استأثر بيت منها باهتمام القارئ ، وانفصل عن

الأبيات الأخرى ، وأصبحت القصيدة بذلك جملة من الأبيات الجميلة التى ينفصل فيها الواحد عن الآخر ويستأثر بالاهتمام فإنها بذلك تخرج عن صفتها الحقيقية وعن معناها أو ماهيتها ، إذ ينبغى أن ينتشر فى جميع ثناياها دماء واحدة ، فتكون كالشجرة التى تنتشر فيها العصارة من الجذر إلى الساق إلى الأغصان إلى الأوراق فتلون الشجرة كلها بلون واحد . أما ما يسمى بوحدة الموضوع ووحدة المتكلم أو الوحدة المنطقية فإن هذه الثلاثة ليست هى المحققة للفن فى القصيدة ، وقد يمكن الاستغناء عنها فى سبيل تحقيق الوحدة ، لأن الذى يحدد القيمة النهائية للقصيدة كونها فنا لا كونها منطقا . فمن الممكن للقصيدة أن تتعدد فيها الموضوعات ومع ذلك تحقق الوحدة الفنية، ذلك إذا أمكنها أن تحقق الخيط الشعورى أو الانفعالى الواحد بين أجزائها ، وإذا استطاع كل موضوع من موضوعاتها أن يكون فى خدمة الموضوعات الأخرى ، ويمثل ركنا عضويا من أركانها ، وقد يصح العكس فتكون القصيدة ذات موضوع واحد وتفتقد الكيان العضوى ، ذلك إذا افتقرت إلى الخيال الذى يوحد بين أجزائها ، ويجعل الجزء والكل فى واحد .

فالوحدة بهذا المعنى الحديث هو الذى فطن إليه الرومانسيون حين جعلوا من الخيال قوة حيوية محققة للوحدة ، وبخاصة كولردج أبعد النقاد الرومانسيين أثرا ، وأكثرهم اهتماما بموضوع الخيال والدور الذى يقوم به فى الدمج والتوحيد بين عناصر القصيدة المختلفة من صورة وإحساس وإيقاع وفكر .

هذه الوحدة بهذا المعنى هى التى يراها باحثنا محققة فى أشعار التيجانى . وقد سماها الباحث بوحدة الشعور ، واستشهد لها بالأبيات التى جسد فيها صورة الفقير، وهى أبيات تتضافر فى تحقيق إحساس واحد مهيمن ، وفى بث رؤية واحدة منتشرة .

وقد وفق الباحث فى شرح معنى التناسق الداخلى المحقق للوحدة من خلال ما طرحه علينا من شواهد من شعر التيجانى وغيره حتى يوضح مظاهر الوحدة ويؤكد

معناها .

أما الظاهرة الأخرى فى فن التيجانى فهى تعلقه بما وراء الحس :

والمقصود بما وراء الحس عالم المعانى والروح ، إذ كان الشاعر على حد قول المؤلف يكره الوقوف طويلاً أو كثيراً عند المحسوسات . « فإذا وصف المحبوب تطلع دائما إلى ما وراء الجسد ، وإذا نظر إلى عينى حبيبته استشف ما وراءهما من عالم ملئ بالسحر والفتنة ، وإذا رثى حبيبته فسرعان ما يقرن أوصاف الميت الحسية بمعان مجردة مستمدة من نفسه أو العالم الروحى المجهول ..

وإذا رأى حبيبته تطل من نافذة تبادر إلى ذهنه أنها عالم من الجلال والهوى»[1] .

أسلوب الشاعر :

أما أسلوب الشاعر فقد وقف فيه الباحث عند بعض الصفات الإيجابية البارزة فى صياغة الشاعر وتعبيره . فبدأ بالتفريق بين الصدق الفنى والصدق الخلقى وأبان عن الفرق بين الصدق فى كليهما . فالصدق الفنى هو التعبير عن واقع الحالة النفسية بطريقة فنية ، كما أنه يتسم أحيانا بالمبالغة ويسمح بها على نقيض الصدق الخلقى الذى يلتزم بالواقع فلا يخرج عنه ، فى حين يجنح الصدق الفنى إلى التصوير الذى قد يجد فى الخيال وسيلة للتعبير عن الواقع .

ثم ينتقل الباحث إلى تحديد صفة أخرى من صفات الأسلوب عند التيجانى وهى تجسيم المعانى ، وهى ظاهرة قد فتن بها الشاعر حتى أسرف ، وربما بالغ أو وقع فى التعقيد على نحو قوله :

كلُّ عينٍ فيها مِنَ السِّحْرِ يَنبوعُ هوىً اغمضت إليك بعين

فجعل السحر ينبوعا ، ونسب الينبوع إلى شئ معنوى وهو الهوى . والأدهى

(١) التيجانى شاعر الجمال ص ٧٣ .

عبارة أغمضت إليك بعين وهى عبارة زادت البيت تعقيدا .

ومثل قوله :

بالوعة تملأ الصحـــارى   وطلسَمـا يزحَـمُ القُبـورا

فجعل لوعته شيئا مجسدا يملأ الصحارى التى دفنت فيها حبيبته ، والأغرب من هذا أنه جعل جمال حبيبته طلسما يتكاثر ويتزاحم حتى يزدحم به القبر .

ومن الصفات الأخرى التى أشار إليها الكاتب فى أسلوب الشاعر صفة الربط بين الصور والمدركات الحسية . أو بعبارة أخرى إحلال المحسوسات بعضها محل بعض ، أو ما يسمى الآن بتراسل الحواس : أى أن يجعل الشاعر للزهرة صوتا أو للنغمة لونا أو رائحة أو ملمسا أو للنور مذاقا أو رائحة زكية أو غير ذلك . على نحو قوله :

واضطـراب النـور فـى   خفتـــه أسمـــع جَرْسَهَ

فجعل للنور صوتا يسمعه . وقد أكثر المحدثون أو المجددون من هذه الاستعمالات، وإن كانت لا تخلو منها أشعار القدماء على نحو وصفهم للشيب حين ينتشر فى الرأس من خلال الشعر الأسود فيقولون : « ليلٌ يصيح بجانبيه نهارُ » فصياح النهار على روعته يفيد شيئا من هذا حين.يجعل للنهار صوتا مسموعا أو صراخا منتشرا .

ثم يشير الباحث إلى الجمع بين الصياغة القديمة الرصينة الجزلة المحكَمة العبارة فى أسلوب التيجانى ، وبين الصياغة التى تتميز ببساطة التعبير وسهولته وخفة وزنه ورشاقة ألفاظه ، وأنه فى هذه الناحية يعتبر همزة وصل بين القديم والجديد .

غير أن للباحث فى نهاية هذا الفصل إشارات هامة يجمل بنا أن نسجلها له ، إذ يحدد فيها بعض ما يراه من مآخذ على أسلوب التيجانى الشعرى :

أولى هذه الملاحظات إسراف الشاعر فى تجسيم المعانى وتبادل المحسوسات إسرافا أدى إلى الغموض الذى يعد ظاهرة مطردة فى شعره . فقد تصل عبارته

الشعرية أحيانا درجة من التعقيد والغموض ، وأحيانا التنافر وفقدان صلة الرحم والقربى التي تكون بين أجزاء الصورة في مثل قوله :

تكسرت شمس دنيا القلب وانطفأت   في عالم الروح من نفسي المصابيح

فنرى أن نصف البيت الأول قد افتقد التلاؤم والتآلف خصوصا في تكسر الشمس وإضافة الشمس إلى دنيا القلب فهي تبدو غريبة ومتنافرة، في حين يستقيم الشطر الثاني ويخلو من التنافر إلى حد كبير حين تنطفئ من نفس الشاعر ، وفي عالم الروح ، المصابيح .

وأحيانا يظهر الغموض عنده في الصياغة حين يترك الضمائر مبهمة يحتار القارئ فيها ولا يعرف إلى أي شيء تعود . وأحيانا أخرى تأتي القافية عنده مقحمة أو مفروضة على الشاعر فرضا من ذلك قوله :

فتلك معصوبة الرأس كم تنى وتخر [1]

وفتور القافية يفسد جمال البيت الذي قد يبدأ جميلا أو مشرقا حتى إذا جاءت القافية على هذا النحو تبدد جمال البيت .

ويأخذ كاتبنا على التيجاني كذلك تهافته في نسج العبارة ، وهو أمر مستغرب على حد قوله من التيجاني الذي درس الشعر العربي وتمكن من أساليبه .

ثم يختتم الباحث مآخذه بما وقع فيه التيجاني أحيانا من بعض الهنات اللغوية والعروضية . وذلك في مثل قوله :

تأكله حسرة في الضمير   وتسحقه خيبة في الضلوع

والفعل « تأكل » فعل لازم ، يقال : تأكل العود أي صار منخورا وسقط .

الحيرة والطفولة في شعر التيجاني:

---

(١) التيجاني شاعر الجمال ص ٩٣ .

ظاهرتان واضحتان في شعر التيجاني خصص لهما الباحث الفصلين الأخيرين من كتابه . وهما في الحق من الصفات التي تبرز متميزة عند الشاعر ، وعند شعراء الرومانسية بشكل ظاهر . ولعلنا أشرنا إلى شيء من هذا في مطلع دراستنا وتحليلنا للكتاب عندما عددنا بعض لمحات الاتجاه الرومانسي . فالحيرة عند الرومانسيين ظاهرة تكاد تكون عامة . ومنشأها - كما نعلم - طول التأمل والنظر الميتافيزيقي . والحيرة أمام أسرار الوجود ، ومحاولة الوصول إلى حل في التناقضات والأضداد التي يعاني معها الإنسان الرومانسي بين الجذب والدفع : كالحب والبغضاء والخير والشر والجسم والروح وما إلى ذلك .

أضف إلى هذا حيرة الرومانسي وشكه وذهابه كل مذهب في سبيل العثور على الحقيقة التي لم يفقد الإيمان بها ، فهو على الرغم من التصدع القائم بينه وبين مجتمعه لم ييأس اليأس التام من العثور على الحقيقة ، وهذا هو الفرق بينه وبين الوجودي الذي هو إنسان عاجز عن الإيمان بالحقيقة ، أما الرومانسي فهو لم يفقد الأمل في وجود الحقيقة يبحث عنها لأنه يفتقدها ولكنه مع ذلك على يقين من وجودها . غير أن ترقبه وانتظاره ولهفته عليها هي مبعث حيرته الدائمة .

وحيرة التيجاني كانت من هذا النوع الذي يحتدم فيه الصراع بين الشك واليقين ، تلك الحيرة التي أشرنا إليها حينما تحدثنا عن الأضداد أو النقيض .. وهي مشكلة صادفت الكثيرين ومنهم وليم بليك في كتابه زواج السماء والجحيم أي زواج الخير والشر ، وينتهي بليك في كتابه إلى أن حقيقة الحياة هي في اندماج الأضداد ، فهو لا ينكر وجود الروح أو وجود الجسد ، ولكنه ينكر الفصل بينهما . وقد أضنت التيجاني فكرة الأضداد وحيرته أمام ازدواج أو ثنائية الخير والشر والروح والجسد ... وهل الحياة وحدة من الأضداد يتحد فيها السالب بالموجب ؟ .. يقول :

أشك فيؤلمني شكي وأبحث عن   برد اليقين فيفني فيه مجهودي

ويقول عن العقل :

أيها العقل أنت يا حيرة العقل ولما تكن بنفسك إجْدرْ
يقوىً تهدمُ الحياة وتبنيها وتذرو الورى هباءٍ وعثير

. . . .

أله فى الأرض أنت ؟ أم الشيطان ينهى فى العالمين ويأمُر
وجنونٌ أم أنت عقلٌ وموجود حقيق أم أنت وهم مصور

وترى العديد من مظاهر الحيرة عند التيجانى فى قصائد مثل «الصوفى المعذب» وأنبياء الحقيقة . ويظل التيجانى نهبا لهذا الصراع بين طرفين ، ولكنه لم يصل بشعره إلى فكرة يستقر عندها كما حدث لوليم بليك الذى انتهى إلى أن الحياة وحدة من الأضداد يتحد فيها السالب بالموجب ... ولكن المؤكد أن التيجانى قد وجد العزاء من صراع الحيرة فى تغليب الجانب الروحى والاتجاه إلى الجمال والحب .

أما ظاهرة الطفولة فهى كما أشرنا من قبل تظهر فى اتجاه شعراء ذلك العهد إلى صور البراءة والطهر والنقاء . وهو رد فعل طبيعى للعزوف عن الزيف والفساد والتكلف ، والضجر من أعباء الحياة . والتصدع بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون . كل هذا يدفع الشاعر إلى الحنين المتصل لطور من الحياة تسوده البراءة والأسف المستمر على طفولتنا الضائعة وبراءتنا البدائية .

وهى ظاهرة رومانسية تظهر فى شعر هذه المدرسة حيث تتعدد صور الطفولة وألوانها والحنين إليها ، فهو اتجاه يحاول فى جملته أن يعود بالإنسانية إلى عالم بسيط غير معقد ، ترتاح إليه النفس المولعة بالصدق والطهر . وهو ما يرمز إليه عالم الطفولة .

وقد ظهرت هذه النزعة عند التيجانى على المستويين النفسى والفنى على السواء فالطفولة كما يقول باحثنا هى رمز البراءة الإنسانية عند التيجانى ، ويرى الباحث أن البراءة والجمال والحق « مشاعل من النور هبطت إلى العالم الترابى ، فالجمال

والطهر نور قذف به الله من عليائه ووزعه على الناس والأشياء وبثه فى القلوب » حتى لقد أعلن فى لحظة أن نفسه إشراقة من سماء الله .

هى نفس من الندى قطرات . لم تنلها يد الزمان بخلط

كما سمى ديوانه « إشراقة » حتى لكأنما شعره قطرات صافية نزلت هى الأخرى من السماء .

فالطفولة عند شاعرنا مقترنة دائما بنفحات السماء أو لمحات الوجود الأعلى على حد تعبير الدكتور عابدين . وهى كذلك تتردد فى ديوانه وصور شعره حين نراه يربطها باللون الأبيض الذى يرمز فى أعماقه إلى الطهر وصفاء النفس .

الموازنة بين التيجانى والشابى :

أما الموازنة بين الشاعرين فقد كانت موفقة من عدة نواح : فاقتراب الشاعرين وعناصر التشابه بينهما فى الاتجاه ، وفى الظروف التى مر بها كل منهما ، وفى خصائص الفن العامة لشعرهما تدفع بالباحث إلى عقد هذه المقارنة ... ولعل نجاح هذه المقارنة يرجع إلى حاجة القارئ لمعرفة عناصر التشابه والاختلاف بين الشاعرين، ومظاهر التميز والتفرد التى تجعل لكل شاعر دنياه المبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام .

وعلى الرغم من الجهود التى بذلها النقاد أو الدارسون لعقد وجوه الشبه بين الشاعرين فى النشأة أحيانا والثقافة والنزعات النفسية والاتجاه الفنى . فإن الأستاذ الدكتور عابدين فى مقارنته يرى أنه يختلف مع هؤلاء الدارسين فى إصرارهم على وجود شبه كبير بين النزعتين ، ويعتقد أن الشاعرين مختلفان من حيث الاتجاه الفنى والنزعة الفكرية اختلافا أساسيا [١] .

(١) وأول مظاهر الاختلاف كما يعتقد الباحث يقع فى التعبير ، فالشابى فى رأى الباحث « تحليلى العبارة يميل إلى الحكاية ، والتيجانى تركيبى العبارة يميل إلى

(١) التيجانى ص ١٠١ .

التركيز» .

ولقد وُفق الباحث فى هذا التمييز توفيقاً كبيراً فالقارئ للشاعرين لا يكاد يخطئ هذه الظاهرة عندهما .. وهى تمثل فارقاً واضحاً بين الرجلين فى التعبير .

(٢) أما المظهر الثانى من وجوه الخلاف فيتمثل فى تصور كل منهما للظاهرات الطبيعية أو تصوير المرئيات . ويرى الأستاذ الباحث أن الشابى أكثر عناية بالطبيعة وولعا بها من صاحبه ، ويعزو الكاتب ذلك لظروف حياة الشابى ولكثرة مصاحبته ، وربما التصاقه بالطبيعة بوصفها دواء له من مرض أصابه .

(٣) أما فى جانب الحياة الوطنية فهما مختلفان كذلك . فليس فى ديوان التيجانى قصائد تصف الأحداث الوطنية العامة إلا فى القليل النادر، بينما نجد الشابى مهتما بالأحداث الوطنية ومشاركاً فى مشاعر الشعب وحاجاته ومواقفه من المستعمر الغاصب ، وما يرزح الشعب تحته من القمع والقهر .

(٤) أما تصوير الشاعرين للحب والجمال فيرى الباحث أن الجمال عند التيجانى أكثر تعددا وأرحب مجالاً عنه عند الشابى الذى اتجهت عاطفته بشكل خاص إلى الطبيعة . كما يختلف الشاعران فى الجمال الإلهى والبشرى فليس عند الشابى اتجاه واضح أو بارز فى الجمال البشرى، فغزل الشابى يكاد ينحصر فى قصيدتين اثنتين هما « الساحرة » «وتحت الغصون » ، حيث يظهر اتجاهه الحسى الذى يهتم بمفاتن الجسد وملامح المرأة وكلماتها إلى غير ذلك . وهو يختلف عن غزل التيجانى الذى يسمو على الجسد ويهتم بما وراء الحس .

ويفرق الباحث كذلك بين نزعة كل من الشاعرين للاتجاه الصوفى ويرى أنه أظهر عند التيجانى بينما هو عند الشابى يكاد يرى من خلال بعض القصائد .

ونحن نرى أن الباحث قد وضع يده على أهم الفروق بين الشاعرين، وقد أستطاعت هذه الفروق أن تضيف إضافة هامة للعناصر الفنية التى حددها الباحث عند مواضع الشبه بين الشاعرين وخصوصا أنهما من مدرسة تكاد تكون مشتركة

فى خصائص عامة واضحة مع اعترافنا بأن لكل منهما عالمه الخاص والمميز .

وبعد ،

فهذا عرض وتحليل لهذا الكتاب القيم الذى تناول فيه الأستاذ الدكتور عابدين شاعراً متميزاً من شعراء السودان وشعراء العربية فى مرحلة الانتقال ، تلك المرحلة التى سجلت العديد من الظواهر الفنية والنفسية ، والتى كان شعرنا العربى فيها يحاول الوثوب إلى مرحلة جديدة من التطور والتجدد .

ولقد آثرنا أن يكون دقيقا مفصلا يستوعب ما طرحه الكاتب من قضايا أدبية وفنية عامة أو خاصة تتصل بشخصية الشاعر الفنية والنفسية. كما قصدنا أن نقف أحيانا بعض الوقفات الشارحة أو المفسرة ، وهدفنا من ذلك التوضيح والتشويق وجذب القارئ أو توجيه انتباهه إلى القضايا الفنية والأدبية التى قد تحتاج منه إلى المزيد من الاهتمام والعناية . والفضل فى هذا كله يرجع إلى هذا البحث القيم الذى منحنا إياه أستاذنا الجليل الدكتور عبد المجيد عابدين حفظه الله وجزاه عنا ، وعن بحوثه الأدبية واللغوية الرصينة التى منحنا إياها خير الجزاء ، وأمد فى عمره ليمنحنا المزيد .

ميخائيل نعيمة

لا يفوتنا وقد انتهى عام ١٨٨٩ أن نذكر علما ضخما من أعلام التطوير والتجديد فى شعرنا المعاصر ، وأحد الأقطاب الذى ولدوا فى نفس العام ١٨٨٩ ، والذين احتفلنا بمرور مائة عام على مولدهم ، وهم طه حسين والعقاد والمازنى ، لقد شاركهم ميخائيل نعيمة سنة ميلادهم ، كما شاركهم الدور الإيجابى النادر الذى قاموا به من أجل تحرير الكلمة وتطوير القصيدة وصنع حياة جديدة فكراً وإبداعاً .

وكما حمل العقاد والمازنى وشكرى راية التجديد فى مصر بما وجهوه من مقالات نقدية تتناول الشعر القديم ، وتدعو إلى التحرر من قيود العادة والصنعة ، والثبات على شكل واحد ولغة واحدة ، والانطلاق فى الشعر عن موقف نفسى وتجربة ذاتية ورؤية للحياة والوجود ، كذلك حمل نعيمة فى كتابه « الغربال » وهو الكتاب النقدى المشهور هاجم فيه الجمود والتعصب .

وأخذ على عاتقه وضع أسس جديدة لتطوير الشعر وتجديده ، وحدد لذلك أصولا تتناول فكرة الحرية والتحرر من الصياغة القديمة ، ومزج الشعر بالرؤية والنظر ، والخوض فى مسائل الحياة وما بعد الحياة ، وبث إحساس جديد دافئ فى الكلمة ، وخلق عالم من الكتابة لم يسبق له نظير ... وبذلك كان نعيمة ناقداً منظراً ، إلى جانب كونه شاعراً مستقل النظر عميق التفكير . وقد واكبت جهوده جهود المازنى والعقاد وشكرى ، غير أنها اختلفت عنهم فى طريقة الإبداع .. فشعر نعيمة وأستاذه جبران ومعهما القطب الثالث إيليا أبو ماضى يختلف اختلافا بينا عن شعر العقاد وشكرى والمازنى ، فعلى الرغم من دعوتهم جميعا للتجديد ، وعلى الرغم من أنهم أبناء جيل واحد وعصر واحد ، فقد كان لشعراء المهجر بريادة جبران ونعيمة موقف مختلف ، فمع جبران وجماعته يبدأ الشعر العربى الحديث المتحرر من أسر

الكلمة والنبرة والصياغة ، فشعرهم ثورة على المألوف من الحياة والأفكار وأسلوب التعبير وطرائقه جميعها .

يقول جبران فى سنة ١٩١٤ ، فى رسالة له إلى مارى هسكل : « لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائى الجديدة . وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغى أن يعبّر عنها ، ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة بل إن إيقاعاتى وموسيقاى كانت جديدة ، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة ، كان علىّ أن أجد أشكالاً جديدة لآراء جديدة » (١) .

هكذا يعنى أن الشعر عند هذه المدرسة ، مدرسة جبران ونعيمة وشعراء المهجر بصفة عامة ، كانت عالماً ثائراً وجديداً يرفض ما حوله ويطمح فى بناء عالم جديد قائم على الحرية والاستقلال والتفرد ، له خصوصياته ، وإضافاته . والشاعر لا يكتفى بتقديم عالم خاص به فحسب ، بل لابد أن يقدمه عميقا بأبعاده ورؤاه النفسية والإنسانية ، كذلك يشكل بناءه الذى استطاع أن يتخلص من حالة التوتر بين الشكل والمضمون التى شاعت عند مطران وشعراء الديوان جميعا على رغم تجديدهم فى الشكل والمبنى .

وأهم ما يطرحه ميخائيل نعيمة من فكر يبذل جهده فى ترسيخه ، مناهضته للفلاسفة العقليين الذين بهرتهم اتجاهات العقل والتفكير المنطقى ، والذين ظنوا أن لها وحدها السلطان فى إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف ، فقد ظن أصحاب هذا الإتجاه العقلى أن الاستعانة بالتفكير المنطقى لا تصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات .

ويختلف ميخائيل نعيمة مع هؤلاء ، فيفسح مجالا للعاطفة إلى جانب التفكير ، وللحدس والإحساس إلى جانب العقل . ويرى أن الإدراك الفطرى والإحساس الطبيعى قادران أحياناً على النفاذ إلى ما وراء المحسوسات وإدراك الأسرار والخفايا

(١) راجع كتاب جبران خليل جبران لميخائيل نعيمة .

لتى لا نراها بالعين المجردة . وأن المعرفة الإنسانية كما تتحقق عن طريق العقل فإنها كذلك تتحقق عن طريق الإحساس والإيمان والبصيرة ، وليست الرؤية المحسوسة قادرة دائما على إدراك ما هو أبعد من مجالات الحواس أو ما هو رصد لإدراكات الحس وحدها .

من أجل ذلك فتح ميخائيل نعيمة الباب واسعاً ورحباً أمام اكتشافات روحية تتمكن منها طاقات الإنسان وامكاناته الداخلية ، وفى استطاعتها الوصول إلى ما يعجز عنه الإدراك العقلى المعروف ، والتفكير المنطقى وحده . يقول نعيمة فى قصيدة له بعنوان « أغمض جفونك تبصر » من ديوانه المعروف « همس الجفون » .

إذا سماؤك يوما تحجبت بالغيومْ

أغمض جفونك تبصرْ خلف الغيوم نجومْ

وإنْ بليتَ بداء وقيل داء عياء

أغمض جفونك تبصر فى الداء كل الدواء

وفى ديوان نعيمة كله هذا الصراع العنيف الذى يصور موقف الإنسان الذى أجهده الوقوف أمام لغز الحياة يريد أن يكتشف الحروف الغامضة المكتوبة على خيمة الوجود ، ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه المعميات ، ولكنه اكتشف أن السر كامن فى نفوسنا ، فلابد من الرجوع إلى النفس بعد تصفيتها وتطهيرها فهى منبع المعرفة .

ولنخرج الآن من النظر إلى التطبيق ، ولنضرب الأمثلة .

دراسة تحليلية

تحليل قصيدة الطمأنينة

سَقْفُ بَيْتى حديدْ   رُكْنُ بَيْتى حَجَرْ
فاعْصِفى يا رياح   وانتحبْ يا شجَرْ
واسبحى يا غيومْ   واهطِلى بالمَطَرْ
واقْصِفى يا رُعودْ   لستُ أخشَى خَطَرْ
سقْفُ بيتى حديدْ   رُكْنُ بَيْتى حَجَرْ

* * *

مِنْ سِراجى الضئيلْ   استمدُّ البَصَرْ
كلَما الليلُ طَالْ   والظلامُ انتَشَرْ
وإذا الفجرُ ماتْ   والنهارُ انتَحَرْ
فاختفِى يا نجومْ   وانطفئْ يا قَمَرْ
مِنْ سِراجى الضئيلْ   استمدُّ البَصَرْ

* * *

بابُ قلبى حَصينْ   مِنْ صُنوفِ الكَدَرْ
فاهْجمى يا همومْ   فى المَسا والسَّحَرْ
وازْحفى يا نُحوسْ   بالشَّقا والضَّجَرْ
وانزِلى بالألوفْ   يا خُطوبَ البَشَرْ

بابُ قلبى حَصينْ مِنْ صُنوفِ الْكَدَرْ

* * *

وحليفى الْقَضَاءْ ورَفيقى الْقَدَرْ
فاقْدَحى يا شُرورْ حَوْلَ قلبى الشَّرَرْ
واحْفرى يا مَنُونْ حَوْلَ بَيتى الحُفَرْ
لستُ أخْشَى العذابْ لستُ أخْشَى الضَّرَرْ
وحَليفِى الْقَضَاءْ ورَفيقِى الْقَدَرْ

* * *

إن تحليلنا لمثل هذه القصيدة التى تستخدم الأسلوب الإيحائى الرمزى سوف يستند بالضرورة إلى المنهج الذى يتتبع الصور الواحدة بعد الأخرى محاولاً استجلاء ما يكون بينها من تباين أو تطابق ، واكتشاف ما فى رموزها من دلالات على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة، والنظر فى كل جزء من أجزاء القصيدة كيف اعتمد على الأجزاء الأخرى ، وهل تلاقت هذه الروافد الصغيرة لتصب محتراها فى النهر الكبير ؟ ثم هل استطاع القارئ آخر الأمر أن يحس بإرادة الشاعر المتغلغلة والمنتشرة فى جميع أجزاء القصيدة ؟ وسيعتمد منهجنا على خطوات ثلاث :

أولاً : الموقف العام

القصيدة تصور لحظة من اللحظات التى يصل فيها الإنسان إلى درجة من الثبات يشعر فيها بأنه قادر ، بما انتهى إليه من إيمان ، على مواجهة الصعاب كل الصعاب ، وعلى مكافحة المحن محن الحياة ، وعلى الوقوف بصلابة أمام فجاءات القدر ، والتحدى السافر لكل كارثة تقع أو خطب يلم .

وقد يستطيع الإنسان بشئ من الفلسفة ، وبقدر من الكشف والإدراك السليم للحقائق الكامنة وراء الظواهر ، وبشئ من الحكمة لا ترى الأشياء فى حلقاتها المنفصلة ، أو جزئياتها المتقطعة ، أو نتائجها المؤقتة ، أو مؤثراتها المفاجئة ، بل فى جملتها ، وفى تعاقبها ، وفى الحقيقة الكلية الكامنة وراء الجزئيات . قد يستطيع الإنسان بهذا كله أن يجد نهاراً فيما يراه الناس ليلاً ، وأن يحس بالسعادة فيما قد تراه النظرة القصيرة والذاكرة الضعيفة تعاسة ونحسا . وذلك أن تعاقب السعادة والنحس على الحدث الواحد مسألة ممكنة دائماً ، فلكل شئ ليله ونهاره. واللبيب من لا يخدع بالظاهر معتماً كان أم براقاً .

من أجل هذا نفض الشاعر عنه الإحساس بالقلق لأنه يحس بالأمان ... ولكن هذا الشعور بالأمان يدفعنا إلى السؤال التالى : لماذا يشعر الإنسان بعدم الأمان ؟ من السهل أن نجد مئات الأسباب التى تجعل الناس يشعرون بعدم الأمان . حتى إذا توافرت لهم كل أسباب الحياة المطمئنة ، وحتى عندما يكون لديهم المال والحياة العائلية المستقرة والمنصب الكبير والسلطة ، وغير هذا وذاك من أسباب النعيم والسعادة . ذلك لأن القلق مرض عام يعانيه كل إنسان تقريباً فى شكل من الأشكال ، بل لعل مقداراً معيناً من القلق لازم لبقاء الإنسان . ولكن الإسراف فى القلق ، والمبالغة فى الشعور بمحن الحياة هى التى تدفع بالإنسان إلى هاوية اليأس . عندئذ يصبح القلق معولاً من معاول الهدم فى حياتنا .

والإنسان لا يقلق إلا إذا خاف . ولكن متى يخاف الإنسان ومتى يصير نهباً للوساوس والأوهام ؟ إن الإفراط فى الخوف منشأه أساساً المبالغة فى الشعور بالذات وفرط الإحساس بها . فلو استطاع الإنسان أن يدرك لحظة ما أن ذاته هذه ليست إلا

جزءاً من ذات عليا لا تخاف ولا تقلق لأمنت نفسه واطمأنت .

فبشيء من الإدراك لحقائق النفس والحياة ، وبنور من الإيمان النابع عن عقيدة ، وببصيرة لا تخدعها الظواهر يتحول الخوف إلى اطمئنان والقلق إلى ثبات . عندئذ يكتسب الإنسان نوعاً من الحصانة تجعله يتقبل كل أحداث الزمن وفجاءات القدر بقلب مطمئن ونفس راضية .

وشاعرنا ميخائيل نعيمة قد انتهى في قصيدته هذه إلى نوع من الفلسفة التى هي في الحقيقة جزء لا يتجزأ من اتجاه عام تراه منتشراً في ديوانه « همس الجفون » . وانظر إلى أول قصيدة له في هذا الديوان التى سماها « أغمض جفونك تبصر» يقول :

إذا سَمَاؤكَ يَوْماً تَحَجَّبَتْ بالْغُيُومْ
أغْمِضْ جُفُونَكَ تُبْصِرْ خَلْفَ الغُيومِ نُجُومْ

***

والأرْضُ حَوْلَكَ إمّا تَوَشَّحَتْ بالثُّلُوجْ
أغْمِضْ جُفُونَكَ تُبْصِرْ خَلْفَ الثُّلوجِ مُرُوجْ

***

وإنْ بُليتَ بداء وقيلَ داءٌ عَيَاءْ
اغْمِضْ جُفُونَكَ تُبْصِرْ في الدَّاءِ كُلَّ الدَّوَاءْ

***

وعِنْدَمَا الموتُ يَدْنُو واللَّحْدُ يَفْغَرُ فَاهْ
اغْمِضْ جُفُونَكَ تُبْصِرْ في اللَّحْدُ مَهْدَ الْحَيَاةْ

ويقيناً لم يصل نعيمة إلى هذه الفلسفة والتبشير بها إلا بعد مرحلة من الشك والقلق والحيرة واضطراب النفس ، ولقد أفصح عن هذا كله في مناجاته لدودة الأرض حيث يقول :

تدبينَ دَبَّ الْوَهْنِ فى جسمى الْفَانِى وأجرى حثيثاً خلْفَ نَعْشى وأكْفَانِى
وَلَوْلا ضَبابُ الشكِّ يا دودَةَ الثرى لكنتُ الاقى فى دبيبك إيمانى
فأترك أفكارى تُذيع غُـــرورهـــا وأتركُ أحـــزانى تكفِّنُ أحْـــزانى
وأزحَفُ فى عيشى نظيرك جَاهلاً دواعى وَجْدى ، أو بواعثَ وِجْدانى
ومُسْتَسْلماً فى كلّ أمرٍ وحـــالـــةٍ لحكمة ربِّى ، لا لأحكـــامِ إنْسانِ
فهـــا أنت عميـــاءٌ يقـــودكُ مُبصرٌ وأمْشى بصيراً فى مسالكَ عمْيانَ
لك الأرضُ مهداً ، والسماءُ مظلّةٌ ولى فيهما من ضيقِ فكرى سَجْنَانَ
لئن ضَاقتا بى لمْ تَضيقا بحاجتى ولكنْ بجهلى وادِّعـــائى بعرْفَـــانى
ففى داخلِى ضدانِ : قلبٌ مُسلّمٌ وفكرٌ عنيـــدٌ بالتســـاؤل أضنـــانى

ويقول فى سنة مقبلة :

مـــا أنت فى سِفْرِ الـــزَّمَـــانِ العظيمْ
إلاَّ صَدى المـــاضـى وصـــوت الـــغـــدِ
فيـــك استـــوَى مِنْ قبـــلِ انْ تُولَـــدى
قُطْبَـــا حيـــاةٍ نحـــنُ فيهـــا نَـــهـــيمْ
لا جُـــوعُهـــا يشْبـــعُ
لا مـــوتُـــهـــا يَهْجَـــعُ
لا طـــامـــعٌ يَقْـــنَـــعُ
فيها ولا الزاهـــدونْ
الـــنـــاسُ فى أســـرارهـــا حـــائـــرونْ
والـــســـرُّ ، لـــو يـــدْرونَ فيـــهـــم يُقـــيـــمْ

وتشتد به أحياناً سطوة التشاؤم وتكاد تسيطر على كل شئ عنده وذلك فى قصيدته « قبور تدور » يقول :

هلمِّى هلمِّى نُحـــيِّ القـــبـــورْ ونمتصُّ منهـــا رحيقَ الدُّهُورْ
عَسَانـــا إذا مـــا رأيْنـــا عـــظـــامـاً يُفَتِّقُ منهـــا الربيـــعُ الزهورْ
عَرَفْنـــا بـــأنَّ الْفنـــاء بَـــقـــاءٌ وأنَّ الحيـــاةَ قُبـــورٌ تَدُورْ

ويختمها بقوله :

فخلى جمالاً يراه الغرور ... وليست تراه عيون الدهور
وخلى الجهاد، وخلى الطموح ... وخلى القصور، وحتى القبور
ودورى مع الكون جيلاً فجيلاً ... فهل نحن إلا قبور تدور

ولكنه لا يلبث أن يلتقى بعد عواصف الشك والتشاؤم إلى هدأة من الإيمان يلتقى عندها بالسكينة والسلام ، وفى قصيدته « ابتهالات » انتقال من الظلام واليأس إلى شئ من نور الأمل يقول :

كحّلِ اللّهمّ عينى
بشعاعٍ من ضياكْ
كى تراكْ

فى جميعِ الخلْقِ ! فى دود القبورْ ... فى نسورِ الجوّ ، فى موْجِ البحارْ
فى صهاريجِ البرارى فى الزهورْ ... فى الكلا ، فى التبرِ، فى رملِ القفارْ
فى قروحِ البرصِ فى وجهِ السليمْ ... فى يدِ القاتلِ ، فى نجعِ القتيلْ
فى سريرِ العرْشِ فى نعشِ الفطيمْ ... فى يدِ المحْسنِ ، فى كفِّ البخيلْ
فى فؤادِ الشيخِ فى روحِ الصغيرْ ... فى ادعا العالمِ ، فى جهْلِ الجهولْ
فى غنى المثرى ، وفى فقرِ الفقيرْ ... فى قذى العاهرِ ، فى طُهْرِ البتولْ

وإذا ما ساورتْها سكْتةُ النوْم العميقْ
فاغمضِ اللّهمّ جفنيْها إلى أنْ تستفيقْ

وافتحِ اللّهمّ أذنى
كىْ تعى دوْماً نداكْ
مِنْ علاكْ

فى ثغاء الشاة فى زأر الأسوَدْ ... فى نعيق البوم فى نوْحِ الحمامْ
فى خرير الماء،فى قصْفِ الرعودْ ... فى هديرِ البحْرِ، فى مرّ الغمامْ

فى غنا البلبل فى ندب الغراب — فى دبيب النمل، فى هب الرياح
فى طنين النحل ، فى زعق العقاب — فى صراخ الليل، فى همس الصباح
فى بكا الأطفال، فى ضحك الكهول — فى ابتهالات العراة الجائعين
فى انتحاب الناى ، فى دق الطبول — فى صلاة الملك والعبد السجين

وإذا ما قرب الموت ووافاها الصمم
فاختصمن ربى عليها ريثما تحيا الرمم

ولِيكن لى يا إلهى
من لسانى شاهدان
صادقان

إن أفه بالحق فليشهد معى — أو أفه بالبطل فليشهد علىّ
وإذا ما قام غيرى يدعى — يا إلهى الحق فى بطل وعى
فليكن سيفاً لسانى حده — فسبيل الحق ماض لا يهاب
لا يكف الضرب حتى حده — ينثنى عن غيه نحو الصواب
وإذا ما خان نطقى قلمى — فأراه البطل فى الحق الصريح
فى كلام الغير فاجعل من فمى — للسانى أيها البارى ضريح

فلسانى يعلن الحق وسرا يذبحه
ليت شعرى غير صمت الموت ماذا يصلحه

واجعل اللهم قلبى
واحة تسقى القريب
والغريب

ماؤها الإيمان أما غرسها — فالرجا والحب و[illegible]
جوها الإخلاص أما شمسها — فالوفا والصدق والحلم الجميل
فإذا ما راح فكرى عبثا — فى صحارى الشك يستجلى [illegible]
مر منهوكا بقلبى فجثا — تائبا يمتص من قلبى الرجاء
وإذا ما أملى يوما مشى — تائها فى مهمه العيش السحيق
عاد لما كاد يقضى عطشا — يحتسى الإيمان من قلبى الرقيق

وإذا الإيمان ولّى والرّجا أضحى ضريرْ
فلينمْ قلبي إلى أن يُنفخَ البوقُ الأخيرْ

وفي هذه الابتهالات التي يتضرع فيها شاعرنا إلى الله أن يمنح عينيه شعاعاً منه كي يراه ، وأن يفتح أذنيه كي تدرك كلمات الله وتعي ما وراءها من معان، وأن يجعل له من لسانه شاهداً فلا ينطق باطلا ولا يغمط حقاً ، وأن يهبه قلباً كالواحة ينهل منها القريب والبعيد . في هذه الابتهالات تلك اللهفة الروحية التي تتشوق إلى المعرفة وتتطلع إلى المجهول، وتسعى إلى رحمة الله عساها أن تظلل طريقه الذي ظل يبحث عنه ولن يكف عن البحث عنه حتى يلتقي به يقول :

نَحْنُ يَا ابني عَسْكَرٌ قد تَاهَ في قَفْرٍ سَحيقْ
نَرْغَبُ الْعَوْدَ ولا نَذْكُرُ مِنْ أيْنَ الطَّرِيقْ
فانتشَرْنَا في جِهَاتِ الْقَفْرِ نَسْتَجْلي الأثَرْ
نَسْأَلُ الشَّمْسَ عَنِ الدَّرْبِ ونَسْتَفْتي الْحَجَرْ
وسنَبْقَى نَفْحَصُ الآثَارَ مِنْ هَذَا وذَاكْ
ربَّما نُدْرِكُ أنَّ الدَّرْبَ فِينَا ، لا هُنَاكْ
وسنَبْقَى في انْتِقالٍ وشَقَاءٍ وعَذَابْ
وصعُودٍ وهبوطٍ ، وذَهَابٍ ، وإيَابْ
وسنَبْقَى نَهْجَعُ الليلَ وفي الصُّبْحِ نُفيقْ
ربَّما نَلْقَى مُنَانَا ، ربَّما نَلْقَى الطَّرِيقْ

وهكذا ، وفي ديوان نعيمة كله هذا الصراع العنيف الذي يصور موقف الإنسان الذي أجهده الوقوف أمام لغز الحياة ، يريد أن يكتشف الحروف الغامضة المكتوبة على خيمة الوجود . ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه المعميات ، ولكنه وجد أن السر كامن في نفوسنا فلابد من الرجوع إلى النفس بعد تصفيتها وتطهيرها فهي منبع المعرفة ، منبعها الوحيد . ومن أجل هذا قال نعيمة بعد طول جهاد قصيدته «اغمض جفونك تبصر» ومن أجل هذا قال قصيدته « الطمأنينة » وانتهى فيهما إلى حقيقة هامة مؤداها أن الإنسان لن يستطيع أن يتجرد من

قيود هذا العالم ، وعوامل الهدم والموت والفناء إلا إذا استطاع أن ينفصل عن عالم ذاته المحدود ويدخل فى عالم الشخصية الجامعة . ولن يتأتى هذا طالما كان الإنسان مشغولاً بذاته الصغيرة قابعاً فى حدود نفسه الضيقة . أما إذا سمت مداركنا الروحية وتعالت عن عوامل الفناء استطاعت أن تظفر بالأمن والطمأنينة والسلام الروحى .

والآن ، وقد خلصنا من عرض الموقف العام الذى حدد لنا ملامح هذا الصراع الذى عاشه الشاعر من أجل البحث عن الذات المسلحة بروحها المتماسكة بعناصرها الخيرة ، والتى لا يظفر بها الإنسان عن طريق العلم المحدود والنظرة القصيرة ، بل عن طريق الإيمان بما وراء عالمنا المحاط بالقيود ، والنفاذ إلى ساحات أكثر اتساعاً وأرحب نطاقاً لمدى الحرية والتفكير حيث تجد الذات لها مأوى فى أحضان الروح اللانهائية التى لا تفنى . بعد أن خلصنا من عرض هذا الموقف نعود للقصيدة فنقف عند أجزائها المختلفة نتتبع صورها لنرى كيف استطاعت أن تصل إلى تأثيرها الأخير وإلى بث روح واحدة ومتطورة فى البناء العام.

ثانياً : تحليل القصيدة :

تطالعنا المقطعة الأولى بإحساس إنسان لا يبالى بالمخاطر . قد آمن على نفسه أمناً كاملاً . وليس ثمة شئ يستطيع أن يزعزع من ثباته أو يزلزل من ثقته بنفسه . ولماذا الخوف والقلق ؟ وهل يخاف الزوابع من كان سقفه من حديد ، وركنه من حجر ؟ وهل يفزع من أحاطت به الحصون والقلاع من كل جانب ؟ أليست هذه قادرة على أن تحميه مهما اضطربت العواصف من حوله ؟ فلتشتد الريح ، ولينكسر الشجر ، ولتمتلئ السحب بالمياه ، ولتنهمر الأمطار ، ولتغمر السيول الأرض . ولتقصف الرعود قصفاً مروعاً ، فلا الريح الزعزع النكباء ولا السيول المكتسحة الجارفة ، ولا الرعود المزلزلة بقادرة على أن تحرك شعرة فى رأسه.

ولقد استطاعت المقطعة بكلماتها وصورها وبما اتخذته من إمكانات لغوية أن تجسد الإحساس بالثقة والسلام والأمن تجسيداً حسياً . وما كان لهذا الإحساس بالثقة أن يبرز على هذا النحو ، وما كان يمكن لهذا السقف من الحديد ولهذا

الركن من الحجر أن يثبتا لكل هذه العواصف التى أحسن الشاعر تصويرها بما جمع فيها من قوى قادرة على الهدم والتحطيم والإبادة . نعم ، ما كان لبيت الشاعر أن يسلم من عوامل التخريب والتحطيم هذه ما لم يكن لديه من القوة ما يمكنه من الانتصار والثبات ، وما يحقق له الخروج من معركة عنيفة كهذه سليماً معافى .

والمقطعة كلها بعد هذا صورة واحدة لموقف نفسى واحد ، اتخذت الكلمات فيه رموزاً للتجسيد والإيحاء ، وكل ما بين أيدينا من كلمات أو صور جزئية ليس مقصوداً لذاته . فليس المقصود بسقف البيت والرياح والشجر والغيوم والمطر والرعد مدلولاتها الحرفية ، إنما الألفاظ هنا بلورات صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعورية ، وهى قادرة على أن تتحلل من تلقاء نفسها ، ومن علاقاتها مع غيرها فى عقل القارئ فتشيع فى نفسه ما هو مكنون فيها من عناصر الفكر والشعور .

على أننا لا ينبغى أن ننسى أن استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها قد عاون هو الآخر فى تحديد نوع الإحساس المهيمن على المقطعة كلها . فقد أوقفنا الشاعر فى البيت الأول أمام حصنه ، وأفاد بكلمتى السقف والركن وبكلمتى الحديد والحجر عن صلابة هذا الحصن ومتانته ، وبالتالى مدى ثقته بنفسه واعتزازه بقوته ، ثم لكى يعزز هذ الإحساس بالقوة والثقة توالت أفعال الأمر التى أطلقها الشاعر الواحد وراء الآخر ، وكلها يشير إلى ما يحس به من استخفاف بالطبيعة ، فهو حين يطالبها أن تثور وتغضب ، وأن تجمع كل ما لديها من قوى لمجابهته إنما يشير بذلك إلى مدى تمكنه من نفسه . من أجل هذا جاء استخدام فعل الأمر فى أول كل شطر وتكراره على هذا النحو . كما كان فى ترديده على مسافات قصيرة وسريعة شفاء لشعور التحدى الذى ينتشر فى أبيات هذه المقطعة .

فإذا انتقلنا إلى المقطعة الثانية وجدنا أنفسنا أمام صورة أخرى لها خطوطها وألوانها المختلفة عن الصورة الأولى . ومع أنها استطاعت أن تجمع عناصرها من واد آخر إلا أنها تشترك مع الصورة الأولى فى نفس الوظيفة وتنقل معها إحساساً واحداً

. فنحن فى هذه المقطعة أمام إنسان قادر على رؤية الأشياء والحقائق ، وسيلته إلى ذلك كامنة فى أعماقه ، وليس بحاجة إلى من يرشده أو يعينه على إدراك الحقيقة . وكل قوة خارجة عن نفسه مهما يكن من قدرتها لا تستطيع أن تمنحه ما يمنحه هذا السراج الصغير المتوهج فى أعماقه ، ومادام فى قلبه هذا النور المستمد من نور الله فهو فى غنى بعد ذلك عن الشموس والأقمار . فلتظلم الدنيا ، وليطل الليل ، وليمت الفجر وليقض النهار نحبه . ففى يده مشكاة واحدة صغيرة وبين جنبيه شعاع واحد من نور فيهما وحدهما القدرة على كشف الحجب وهتك الأستار . ومن كان بين جنبيه هذا الشعاع من النور فهو محصن من كل ضلال . ولما كانت الهداية من الله وحده فإن من لم يهتد بنوره فلن تهديه الشموس ولا الأقمار . لأن الشمس والقمر لن يرياك إلا ما يقع عليه بصرك وحسك ، أما النور الداخلى المستمد من نور الله فهو وحده الذى يرينا ما وراء الأشياء فلا يجعلنا نحتاج بعدها إلى شئ .

من أجل هذا اكتفى الشاعر بسراجه الضئيل مستمداً منه البصر ومتحدياً بعد ذلك كل شئ آخر غيره . وهكذا تنتهى المقطوعة الثانية بما انتهت إليه الأولى من إشاعة الإحساس بالطمأنينة والثقة والثبات فى مواجهة كل مسالك الضياع والظلام والضلال .

أما المقطعة الثالثة فتصور الهموم والنحوس والشقاء والضجر وهى تزحف كأنها الجيش الجرار بكل وطأة ثقله محاولة اقتحام قلب الشاعر . ولكن هل تستطيع الهموم مهما تزاحمت وتكاثرت أن تزعزع من إيمان الشاعر وصلابة نفسه ؟ كلا لن يستطيع جيش الهموم الزاحف هذا أن يغزو هذا القلب المفرد ، لأن من يعرف الطريق إلى إدراك كنه الحياة يبتهج بها ويستمتع بجمالها وجلالها ، أما من ينصرف عن هذا الطريق ويشغل نفسه وذهنه بالمحدود الزائل ، فلن ينطفئ سعير الظمأ فى قلبه ، وسيظل مهدداً بالفكر المكدود والنوم المؤرق والسهاد الطويل ، وستزحف عليه جيوش من الهموم والنحوس والشقاء والضجر . وستجد طريقها ممهداً إلى ذاته وعقله .

نعم ، لن يخيم سحاب الهم الذى لا يزول إلا على النفوس التى لا تشبع ولا ترتوى لأنها دائماً تتلهف إلى لذائذ الحياة الحسية خوفاً من الحرمان أو من اقتراب الأجل . أما النفوس التى ينبع فى أعماقها هذا الماء الحى ، ماء الإيمان فهى القادرة على أن تستقبل الحياة مبتهجة بجمالها وقبحها بنعيمها وشقائها ، بخيرها وشرها ، ومن المحال أن تدرك النفس سعادتها من الأشياء الخارجة عنها ما لم تفهم كنهها على أنها أثر للقدرة العليا المدبرة الخالقة ، ومن ثم فلا سعادة ولا استقرار إلا بالإيمان .

ثم تأتى المقطوعة الرابعة حيث تتطور فيها الفكرة والإحساس إلى مرحلتهما الأخيرة ، وذلك عندما اتخذ الشاعر من القضاء والقدر صديقين مخلصين ، ومن كان صديقاً وحليفاً للقضاء والقدر فسوف يتقبل كل ما يصدر عنهما حتى ولو بدا للعين القاصرة شراً . ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبداً شيئاً مسيطراً أو مستبداً بالحياة . فمنذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائماً يتأثر الشر ويتتبعه ، والحياة دائماً غلابة لأنها تتدفق كمياه النهر الذى لا يمكن أن تعوقه الشواطئ والسدود . والنهر يمضى رغم هذه الشواطئ وتلك السدود إلى الأمام دائماً ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع . من أجل ذلك لم يعبأ الشاعر بالشرور ، بل لقد صرخ فيها أن تقدح زنادها ، وأن تثير حوله ما استطاعت من نيران ، وأن تشعلها عالية ساطعة فلم تستطيع نار الشر هذه أن تلفح وجهه أو أن تمسه بسوء .

ثم فلتحفر المنون حول بيته الحفر ، وليقبل الموت فى أى لحظة يشاء ، فليس الموت فشلاً يصيب الحياة ، وإلا لو كان الموت كبوة لكانت كبوات الحياة لا تحصى ، ونحن حين نرى الطفل الذى يحبو يتعثر فى خطواته ويقع المرة بعد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبو ولكنه مع ذلك سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعباً أو مستحيلاً ، والطفل لا يفكر فى كبواته تلك بقدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعل أكثر الأشياء شبهاً بتلك الكبوات التى تعترض سبيل

الطفل تلك المصاعب والمتاعب التى تعترض حياتنا كل يوم . إن مثل هذه المتاعب لا ينبغى أن تغمر قلوبنا باليأس والكمد ، على النقيض من ذلك ينبغى أن تكون لنا حافزاً على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن تعاستنا ليست إلا وهماً يطفئ الروح ويعوق مسالك التفكير ، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا، والآمال تغرينا، ونحن نتتبعها ، ولن تفارقنا إلى غير رجعة . تلك الآمال هى عقيدتنا فى الحياة، هى الإيمان الدائم ، وهى وميض الحق ، وهى سعادتنا وأمننا وسلامنا.

ثالثاً : التعليق

إذا أعدنا النظر فى أبيات هذه القصيدة ومقطعاتها فسوف ندرك بعد القراءة الواعية لها أن وسيلة الشاعر لنقل تجربته هى الصورة ، سواء أكانت صورة جزئية تتصل بالبيت أو نصف البيت أم كانت كلية ذات أجزاء صغيرة . فإذا نظرنا إلى أهداف هذه الصور سواء منها الجزئى أو الكلى فسنجد أن هدف كل صورة أو تعبير مجازى إنما يخضع للوظيفة الكلية التى تهدف إليها القصيدة . فلم يكن التشبيه فى القصيدة من أجل عقد المشاكلة والمشابهة بين المشبه والمشبه به ، كما لم يكن من أجل إحراز المهارة والبراعة والدقة فى التوفيق بين طرفى التشبيه ، ثم الاستغناء بعد هذا عن أى هدف آخر . وإنما عملت الصورة والتشبيه على الربط والتوحيد، وعلى إشاعة إحساس واحد مهيمن قادر على نقل التجربة التى عاناها الشاعر.

من أجل هذا استطاعت كل مقطعة من مقطعات القصيدة أن تتماسك مع أخواتها تماسكاً عضوياً . وأن تشارك كل منها فى الحركة العامة حتى تبلغ درجة الكمال . وتسير الواحدة وراء الأخرى كمراحل متعاقبة وضرورية تعبر كل مرحلة منها عن لحن من ألحان القصيدة الكلية التى تستوعب فى كيانها المقطعات الجزئية فى تناغم وتوافق .

ولقد استعانت القصيدة من أجل تحقيق هذا كله بالإيحاء والرمز اللذين يعينان القارئ على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى ، ومن ثم كان الاتجاه إلى دراستها لا يقف عند الشكل بقدر ما يستند إلى التماس جوهر القصيدة وروحها .

فمع اهتمامنا بالمعنى الظاهرى للكلمات ، وأنه مقصود وأساس فى فهم القصيدة إلا أننا ينبغى أن نتعمق الرمز وما يشير إليه من دلالات أخرى .

على أن هناك عاملاً آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة فى نقل التجربة وتجسيدها ونعنى به العنصر الموسيقى ، أو عنصر النغم الذى أشاعته هذه القصيدة . وإذا أشرنا إلى النغم أو الموسيقى فى القصيدة فليس معنى هذا أننا نشير إلى الوزن الشعرى وحده أو إلى القالب الخارجى الذى تصب فيه التجربة ، أو إلى جرس اللفظ وانسجام الموسيقى ، وإنما نشير بالنغم إلى كل ما ينطوى وراء حركات الوزن، وعلاقات الألفاظ وما فيها من نبرات وذبذبات أو إيقاعات ، أو ضربات موسيقية خاصة وما تنطوى عليه من معان تمثل التجربة وتعين على إيضاحها وتوكيدها فى نفس القارئ أو السامع .

ومن هنا ينبغى للوزن ، ولكل نغم يصدر عن أبيات القصيدة أن يكون جزءاً لا يتجزأ من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، وأن تولد كل هذه العناصر فى وقت واحد ، وأن يأخذ كل منها بذراع الآخر حتى يبلغ الجميع غاية واحدة .

وفى قصيدة الطمأنينة ، بالإضافة إلى الوزن الذى اتخذ إطاراً عاماً لموسيقى القصيدة عوامل إيقاعية أخرى حملت انفعال الشاعر وأسهمت فى أداء تجربته . ففى تكرار أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة فى كل أبيات القصيدة وعلى هذا النحو الذى رأيناه إحساس بالثقة والتحدى واللامبالاة ، وكأننا أمام رجل يكرر كلمة : فليكن ما يكون ، وليحدث ما يحدث . فتكرارها على هذه الصورة واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والاطمئنان والتحدى .

وإذا لاحظنا بعد ذلك أن البيت الشعرى الذى تبدأ به كل مقطعة هو ذاته البيت الذى تنتهى إليه ، أمكننا أن نظفر بعنصر موسيقى آخر ، فليس من شك أن فى هذا التكرار نغماً ، وليس من شك كذلك أن فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنى الذى تنتهى إليه كل مقطوعة . وفى جملة البدايات والنهايات تأكيد وتقرير للمعنى الكلى الذى تتضافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه .

وبعد ، فهذا نموذج من الشعر الحديث الذى تطورت فيه بنية القصيدة فى

شكلها ومضمونها . واستطاعت بتحررها من كثير من قيود الصياغة القديمة أن تطوع من الوزن الشعرى والقافية و أن تتخلص من الأعباء الثقيلة التى أرهقت كاهل القصيدة القديمة وأن تحقق النمو الداخلى المتدرج ، وأن تعمل على استغلال كل عناصر الفن الشعرى ، من أجل تصوير تجربة شعرية تمثل موقفاً إنسانياً واحداً ، كما استطاعت اللغة فيها أن تحلق فى عوالم من الفكر أرحب وأبعد ، وهى مع كل هذا لم تتخل عن الأصول القديمة كلية ، وانما عدلتها وصيرتها أكثر ملاءمة للعصر .

رواد التجديد في الشكل والمضمون

١ ـ بدر شاكر السياب

٢ ـ نزار قباني

٣ ـ صلاح عبد الصبور

٤ ـ أدونيس

بدر شاكر السياب

يعتبر الشاعر بدر شاكر السياب رائداً من رواد حركة التطور فى شعرنا العربى المعاصر كما يعتبر شعره حداً فاصلاً بين مرحلتين : المرحلة المحافظة على شكل القصيدة القديمة وعلى نظامها التقليدى فى البناء الملتزم بعمود الشعر والمحافظ على العروض العربى بأوزانه وبحوره ، والخاضع لنظام البيت الشعرى المنقسم إلى شطرين على طول القصيدة ، والمرحلة التى حاولت التحرر من هذا النظام ورأت عدم الالتزام بالسطر الشعرى المنقسم إلى قسمين والمحافظ على عدد التفعيلات ، وأعطت لنفسها حرية الحركة وحرية التوزيع فى تفعيلات القصيدة وفى قافيتها.

هذا الشعر الجديد الذى ثار على شكل القصيدة القديمة يطلق عليه النقاد أحياناً شعر التفعيلة وأحيانا الشعر الحر.

ولم يكن بدر شاكر السياب وزميلته نازك الملائكة ، أول من حاول هذه المحاولة الجديدة ، فقد سبقت هذه محاولات أخرى كثيرة قامت بدور كبير فى سبيل تطوير شكل القصيدة منذ بدأت حركة التجديد والدعوة إليها عند شعراء مرحلة الانتقال على يد شعراء الديوان وجماعة أبوللو ومدرسة شعراء المهجر . ولكن هذه المحاولات برغم ما أحرزته من تطور لم تستطع أن تحقق الاستقرار على شكل جديد للقصيدة. حتى استطاع بدر شاكر السياب وزميلته نازك الملائكة ، ومن بعدهما شعراء آخرون مثل صلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى ، أن يستقروا على هذا الشكل الجديد.

وعلى الرغم مما ارتكزت عليه حركات التطوير السابقة عند شعراء أبوللو والمهجر وغيرهم من فلسفات فردية أو ذاتيه، لم تستطع أن يكون لها الأثر الإيجابى فى تحرير الجماهير الشعبية فى العالم العربى ، التى كانت ترزح تحت أعباء واقع قاس ومظلم . وقد كانت هذه الجماهير فى أشد ماتكون حاجة إلى انتشالها ، أو على الأقل تبصيرها بواقعها المظلم الذى كانت تستبد به سيطرة المستعمر

الغاصب من ناحية والعلاقات الاجتماعية الظالمة من ناحية أخرى .. أضف إلى ذلك أن النظام السياسى كان شيئا معادا، ولكن مالبثت الشعوب العربية فى مرحلتها الأخيرة أن خطت خطوة حاسمة ، فاستيقظت على وعى جماهيرى أيقظه التحرر من سيطرة الأجنبى والتخلص من سلطانه، ثم شد من أزره تيار القومية العربية ، ووحدة الكفاح والهدف ، واحتلال إسرائيل لهذه البقعة العزيزة من الأرض العربية.

ومن هنا بدأ تطورنا نحو خطوة أخرى ، فبعد أن كنا نرزح تحت اثقال الجهاد السياسى وحده ونضع جهودنا فى مناورات المستعمر ومفاوضاته، بدأ كفاحنا يتجه نحو معركة الحياة وأخذ يلتفت بعنف نحو واقعنا الاجتماعى .. وهذه هو ماجاء شعراؤنا الشباب قبل ثورة ١٩٥٢ ومنهم وعلى رأسهم شاعرنا بدر شاكر السياب ، ليقودوا حركة بناء جديدة تهدف فى بدايتها إلى التغيير والتجديد والنظرة الواقعية إلى الحياة والمجتمع ، وتعريه الواقع وإبرازه فى صورته الحقيقة ، حتى ولو أدى ذلك إلى خدش الجمال أو الإخلال بكمال الأسلوب ، ولقد كان لبدر شاكر السياب دور كبير فى بداية نشاطه الفنى فى الاهتمام بقضايا المجتمع والواقع.

من ذلك قصيدته « المومس العمياء » وهى قصيدة تجد نفسك فيها أمام مشكلة تتصل بصميم البناء الاجتماعى ولكنها لاتخرج عن المعنى الإنسانى العام ، فهى مشكلة امرأة اضطرتها أوضاع المجتمع أن تنحرف إلى البغاء ، فلا يسع الشاعر وهو يصور مأساة هذه المرأة إلا أن يعرى الحقيقة من غير إشفاق ، فهو لايحاول أن يستخدم الاقنعة التى كان يضعها الرومانسيون على مشكلة الدعارة بل هو يقتلع عنها كل طلاء من شأنه أن يكسو القبيح ثوبا براقاً وخادعا، وهو هنا يذكرنا بما فعل جورج برناردشو فى مهنة السيدة ورن . فهو كذلك من هذا النوع الذى لا يشفق من تعرية الحقائق وابرازها سافرة مهما بلغت حدتها ، ثم هو يرجعها من حيث لاتشعر إلى أخطاء فى بنية المجتمع ذاته ..وانظر إلى بدر شاكر السياب الذى لايكتفى بإلقاء المسئولية على هذه المرأة التعسة ، وحدها ، وإنما يحمل العراق كله هذه المسئولية عندما يصور هذه المرأة وهى تستأجر المصباح الذى تدفع ثمن زيتا من سهام مقلتها الضريرة فى الوقت الذى يفيض فيه العراق بالزيت العميم.

ويح العراق أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة.

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة

كي يثمر المصباح بالنور الذى لاتبصرين.

ويقف بدر شاكر السياب من مشكلة حفار القبور فى قصيدة أخرى بهذا العنوان نفس الموقف الذى يقفه من قصيدة المومس العمياء . فمأساة حفار القبور هى مأساة رجل ضائع بين الضائعين يحس بتمزق فى واقعه ويتطلع إلى أعلا ، والثورة والحقد كالبركان يتدفقان من نفسه ، يدق باب الحياة بعنف فيوصدونه ، ثم ينتهى أمره بأن يوارى التراب من كان يؤنس لياليه الرخيصة . والقصيدة عالم ملىء بالفيض النفسى الذى يتردد من خلال صور ومواقف تتجمع خيوطها على مأساة من واقع الحياة.

وإلى جانب هذا الاتجاه الواقعى فى شعر بدر شاكر السياب، فثمة ظاهرتان هامتان فى شعره تحتاجان لكثير من التعمق والتأمل ، كما تحتاجان إلى دراسة متأنية، وهما ظاهرة الشعور بالغربة ، وظاهرة الحياة والموت . وفى الظاهرتين معا تلعب حياة السياب ومعاناته ومرضه وآلامه دورا كبيراً . وقد كانت آلام السياب الكثيرة ضربا من المعاناة المتصلة التى يرجع جزء منها إلى إحساسه بوطأة الفقر والجوع والعبودية والظلم الذى وقع على كاهل الناس فى مجتمعه. ويرجع الجزء الآخر منها إلى معاناة شخصية حين وقع أسيراً للمرض الذى طالت قسوته واتصلت زمانا لم ينقطع حتى الموت . فحياة السياب لقاء مستمر بين التفتت والنمو ، بين عالم يتراجع وآخر يتقدم . هذا التفتت والنمو فى آن واحد هو ما نراه يتجسد فى قصائد كثيرة مثل « مدينة السندباد » ومدينة السراب وقافلة الضياع ومدينة بلا مطر.

أما ظاهرة الغربة عنده فتظهر أول ماتظهر عندما كره حياته فى المدينة وكشف عن أبعادها التى عانى منها الكثير ، منها البعد اليومى الاجتماعى كما تعبر عنه

قصيدة « عرس فى القرية » والبعد الحياتى البرجوازى ، كما تعبر عنه قافلة الضياع، والبعد السياسى الثورى كما تعبر عنه رسالة من مقبرة . وهكذا تتحول المدينة عنده إلى مقبرة ، إلى جبال من الطين والنار يمضغن قلب الشاعر.

هذه الغربة التى نراها متمثلة فى أحساس الشاعر بالمدينة هى انعكاس واضح للغربة الداخلية ، إنه اليأس الذى يغمر روحه لدرجة كان يرى فيها الحب نفسه مدينة سراب.

ومع ذلك فلم تستبد به الغربة والشعور بالوحدة ، فلم يكن يستطيع أن يرفض الآخرين أو يعيش بدونهم بل على النقيض كان حنينه إلى التواصل شديداً وعميقاً، ولكنه وجد فى النهاية أن طريق التواصل مع الآخر لن يكون عن الطريق المباشر هذه المرة ،وإنما يكون عن طريق أكثر شمولا فنراه يغمر الإنسان ويحتضه كما يغمر الكون كله ويحتضنه.

أما موضوع الحياة والموت فالواضح أنه موضوع يمثل خيطاً متصلا ورؤية خاصة عند السياب ، فالموت يأخذ شكلا رمزياً يجسد الحنين إلى الخلاص من ناحية ، ويتجه إلى البحث عن الحقيقة . فالموت من أجل الحقيقة يعبر عن الرغبة فى الوصول إلى عمق الحقيقة التى لم يستطع الشاعر أن يحققها فى الحياة.

وفى قصيدة النهر والموت يكتشف الشاعر أن الموت فى النهر حياة تتجاوز الموت، وفيها الخلاص وفيها البدء والإعادة ، كما أن الموت فى النهر سفر مزدوج ، سفر فى الذات وخارج الذات، والماء أمومة وعودة إلى رحم الأم.

وإذا أردنا وقفة عند شعر السيّاب لنتبين من خلال صوره وكلماته ورموزه موقفه من الحياة والناس ، ورؤيته الفنية ووسائلة فى التعبير ، فلابد لنا فى البداية من فهم للخط المأسوى الذى نراه من خلال شعره ، وهو يمثل خط الفعل المتصل على مدى حياته القصيرة ، ومن خلال مراحلها المختلفة.

الحس المأساوى الممزوج دائما بالأمل وفرحة الحياة، هما الواديان اللذان ينبع منهما معظم شعر بدر شاكر السياب.

ورؤية الأضداد قديمة فى الحياة غير أن حياة السياب قد جعلته يؤمن بحقيقة هى أن الأضداد: الحب و البغض ، الحياة والموت ، الجوع والفقر ، الخير والشر ، الظلم والعدل ، الظلام والنور ، الخ هى العالم الحقيقى الذى يقدم على قطبين متقابلين السالب والموجب . وانه لامفر من تزاوجهما وتلاقيهما وتعالقهما.

وقد أوشك هذا الازدواج بين الاضداد أو قل هذه الثنائيات أن تعمل إلى درجة الإيمان بها ، بل لانغالى إذا قلنا إنها تمثل التوازن الذى يجعل السياب يرضى بهذا العالم.

وعند السياب توازن آخر أكثر أهمية ، وهو التوازن بين العالم الحقيقى والعالم الخيالى . فصوره وأفكاره وأخيلته تكاد تقيم له عالما آخر موازيا ومقابلا للعالم الواقعى الذى يحياه والذى انتهى فيه إلى الاعتراف بالاضداد والتسليم بالازدواجية بين النقيضين.

هذا التوازن الأخير بين العالم الحقيقى والعالم الخيالى هو الذى يجعله يصرخ من الألم ، يتمزق وحيدا ، ولكنه فى الوقت نفسه يفرح للحياه ، يتوق إليها ببهجة فرحة ، يغضب ويناضل من أجل التوحد بالأخرين ، والأمل فى نجاة الإنسان وخلاصه.

فالحس المأسوى عند الشاعر قائم وممتد إلى نهاية حياته ، يقابله فى الطرف الآخر نضاله وتحديه وتطلعه للحياة والنور والخصب والنماء .. ومن هنا ولد الصراع المتصل . هذا الصراع المرير والإيجابى بين قوتين كلتاهما تريد أن تهزم الأخرى . روحا حية شفافة تتفجر عزيمة وتشع نورا.

وليس مثل قصيدة « انشودة المطر » قصيدة أخرى تجمع لك هذين الطرفين المتقابلين الحياة والموت ، الخصب والجدب ، النور والظلام. انظر إلى مطلع القصيدة فستراه يحتوى على نغم حزين يكاد يخلع القلوب ، ولكنه ينطوى على الظلام الكثيف المحيط يكاد يطل عليك من خلال كلمات الشاعر . يقول :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ.
عيناك حين يبسمان تُورقُ الكرومْ
وترقصُ الأضواءُ .. كالأقمار في النهَرْ
يرجه المجداف وهناً ساعة السَّحَرْ.
كأنما تنبض في غوريهما ، النجومْ.
وتغرقان في ضباب من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساءْ ،
دفءُ الشتاء فيه وارتعاشةُ الخريفْ ،
والموتُ ، والميلادُ ، والظلامُ ، والضياءْ ،
فتستفيض ملء روحي ، رعشةُ البكاءْ
ونشوةٌ وحشيه تعانق السماء ..
كنشوة الطفل إذا خاف من القمرْ !
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم .
وقطرةً فقطرة تذوب في المطرْ ..
وكركر الأطفال في عرائس الكروم ،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر ..

وواضح من أبيات هذا المطلع أن الشاعر يبدأ في المقطع الأول بالكشف عن مشاعره الحميمة تجاه محبوبته ، مدينته التي حرم منها ، وغابت عن حياته فاقتلعت من نفسه اقتلاعاً ، وكأن جلده انتزع منه .. فهذا الحنين والحب والتعلق بها والتوقد إليها .. إنها ابنه أو ابنته انترعوها منه عنوة . وعلى الرغم من الأضواء والاقمار والنبض والنجوم والنخيل ، وكل معاني البهجة ، وعلى الرغم من هذا الإحساس بالجمال الذى يخلعه الشاعر على المدينة ، فإن بيتا واحدا وسط الابيات كلها يعطيك الإحساس بالنقصان والحرمان ، فعلى رغم الامتلاء والغزارة والخصوبة ، فإن عيني الحبيبة / المدينة شرفتان راح ينأى عنهما القمر .. وتأمل راح ينأى عنهما

القمر لترى كيف خلع الشاعر على صورة مدينته الجميلة شعوراً بالحزن والفقر والظلام.

فالجمال الذى رسمه لمدينته ليس جمالا صافيا ، وإنما جمالٌ تغلله غُلالة من الظلمة لغياب القمر عنها ، وهو مصدر النور والبهجة.

أما المقطع الثانى فتغمره موجة الأسى والحزن حين نرى صور الضباب ، والموت والميلاد والظلام ، ورعشة البكاء . وعلى الرغم من هذا الحشد من صور الأسى الذى يملأ نفس الشاعر فإن مدينته ماتزال تسكن قلبه ، فهو يبكى عليها ومن أجلها . ولكنه يتلهف إلى قطرة المطر التى ستعيد الحياة إلى المدينة / وطنه . ويفصح القسم الثانى من القصيدة بالتفسير الذى طرحناه ، فإن وطنه العمران الذى تدخلت عوامل هدم لتفصل بينه وبين الشاعر ، تعاونت مظاهر الفساد والظلم ، وعقول من الشوك والجدب ، ومايزال هذا الوطن يمثل فى داخله أملاً فى التحول والعودة ، أملاً فى الخلاص والنجاة مما يرزح تحت وطأته من صراع الظلم والقهر والفقر.

فى كلّ قطرة من المطرْ
حمراءُ أو صفراءَ من أجنة الزَّهَرْ
وكلّ دمعة من الجياعِ والعراةْ
وكل قطرةٍ تراقُ من دم العبيدْ
فهى الابتسامُ فى إنتظار مبسم جديدْ
أو حلمةٌ توردّتْ على فم الوليد
فى عالم الغدِ الفتىّ ، واهب الحياة
مطر ..

فالشاعر الذى يتأمل حال وطنه ، ويجلس كل يوم إلى جوار شجرة زاوية ذابلته يتأمل أوراقها الهشة السوداء ، لم ينخرط فى البكاء ، يبقى ينتظر وصول أمطار غزيرة منهمرة تصل إلى وطنه ، فتحيى السنابل الصفراء كالذهب ، وتهب الحياة فى الحقول الجدبة.

يقول أدونيس :

« تعبر التجربة عند السياب عن نفسها بأشكال تجسد حركة التفتت والنمو فى آن . هذا الوسط هو « مدينة السندباد » «مدينة السراب » ، « قافلة الضياع » ، و «أم البروم » ، « مدينة بلا مطر ».

ولكنها فى الوقت نفسه المطر ، النهر ، والبعث . فلحظة تبدو ساحات هذه المدينة ودروبها مليئة بالحفر والعظام ، وحدائقها مزروعة برؤوس الناس . والأسوار مضروبة على كل شيء فيها ، نسمع قطرة همست بها نسمة تقول إن هذه المدينة ، إنّ بابل سوف تغسل من خطاياها » (١).

إن بكائيات بدر شاكر السياب على وطنه كثيرة فى ديوانه ، وهى تمثل نهرا دفاقا من الألم ، ولكنها جميعها تنتهى بالأمل والرجاء وبعث الحياة حتى وإن انتهى الأمر بالموت ، ففى الموت بعث وانتصار . وتلك هى القيمة الإيجابية من موقف الشاعر المناضل الذى يؤمن بأن هذا الجفاف مهما طال أمره فستنبعث منه الخضرة والزهور والثمار.

يقول فى قصيدة « النهر والموتّ ».

بُويْبُ ... يابُوَيْب

عشرون قد مضين ، كالدهورِ كلّ عامّ

واليومَ حين يُطبق الظلامْ

وأستقرُ فى السرير دونَ أنْ أنامْ

وأرهفُ الضميراً : دوحة إلى السحرْ

مُرْهفة الغصون والطيور والثمرْ

أحسّ بالدماءِ والدموع ، كالمطرْ

(١) قصائد بدر شاكر السياب ـ المقدمة ـ أدونيس ـ دار الاداب بيروت ط ١٠.

يَنْضحهُن العالمُ الحزين :

أجراسُ موتى فى عروقى ترْعشُ الرنين ،

فيدلهم فى دمى حنيْن

إلى رصاصة يَشُق تلُجَّها الزءوامُ

أعماق صدرى كالجحيم يُشْعلُ العظام

أودُّ لو عَدَوْتُ أعضدَ المكافحين

أشُد قبضتى ثم أصْفعُ القدرْ

أودُّ لو غرقت فى دمى إلى القرارْ

لأحملَ العبءَ مع البشر

وأبعث الحياة . إنَّ موتى انتصارْ

والقصيدة ، كما ترى ، تتفجر بشحنة عاطفية حادة ، فيها الأسى والمرارة ، والثورة والغضب إلى درجة يشتعل فيها وجدان الشاعر ودمه ، ويستشعر الحنين إلى التضحية بنفسه .. الحنين إلى الموت .. إلى رصاصة تشق أعماق صدره . ثم انظر كيف انتهى فى الأسطر الخمسة من القصيدة يتمنى ، أن يمنح نفسه كاملة ، مضحيا بروحه ، أنظر إليه وهو يود لو يركض ركضا ليقف مع المجاهدين المناضلين، يود لو يغرق فى دمه إلى القرار ، ويحمل العبء والمسئولية مع بنى وطنه ، لكى يبعث الحياة ، ويصبح موته ميلاداً . وعندئذ يكون موت الشاعر حياة وانتصارا .

ويقول جبرا ابراهيم جبرا فى هذا المعنى :

« المدينة التى هى رحى تطحن شرايين الشاعر المصلوب كالمسيح أملاً فى الفداء . فالصراع غير متكافىء . والموت بطىء مر (١).

---

(١) الرحلة الثامنة ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ مقال « الأسطورة وسيف الكلمة » . بيروت

نزعٌ ولا موتْ
نُطقٌ ولا صوتْ
طَلْقٌ ولا ميلادْ
من يَصْلب الشاعر فى بغدادْ ؟
من يشترى كفيه أو مقلتيه ؟
من يجعل الأكليل شوكاً عليه ؟
جيكور ياجيكور
شدَّتْ خيوطَ النور
أرجوحةُ الصبح .
فأولمى للطيورْ
والنمل من جُرْحى ..
جيكور ياجيكور . خلٌّ وماءْ
ينسابُ من قلبى ،
من جُرحىَ الْوارى ،
من كلِّ أغوارى
أواه ياشعبى.

والشاعر يستخدم الرمز ، فهو هنا فى هذه القصيدة يخاطب جيكور وهى مدينة الشاعر التى ولد فيها ، وقبل ذلك بُويب وهو النهر الذى تفتحت عيناه عليه وهو طفل . ولكن هذين المكانين يتحولان إلى رموز ، حين يعيش أسطورة تموز وهى الأسطورة التى عاشها كثيرون من الشعراء زملائه .... وتموز هو أودنيس الذى قتله الخنزير وعاد إلى الحياة ، ولكنها لم تكن عودة كاملة ، بل كانت نصف عودة ، فهو فى فصول الجدب فى عالم الموتى ، وفى فصول الربيع فى عالم الحياة. وجيكور هنا لم تعد بلدته الصغيرة ، فلقد أضحت هى الأرض كلها أو هى بيت لحم الميلاد . يسعى إليها الإنسان طالبا للمعجزة . فقد تحولت الأماكن عن مدلولاتها المباشرة الزمانية والمكانية . وجيكور فى الأبيات الآتية يناجيها الشاعر ، ويرى فيها طريقا لأمان ينشده ويلح عليه بعد أن ضاقت به السبل ، كأن جيكور

رمز للميلاد والبعث : يقول

جيكور ، جيكور أين الخبزُ والماءُ ؟
والليلُ وافى وقد نامّ الأدلاء
والركبُ سهران من جوع ومن عطشٍ
والريح صُرٌّ ، وكل الأفق أصداءُ
بيداءٌ مافى مداها مايبين به
دربٌ لنا ، وسماءُ الليل عمياءُ
جيكور مدى لنا باباً فندخله
أو سامرينا بنجم فيه أضواءُ.

إن جيكور هنا هى أمل الشاعر فى النجاة من الضياع والتيه ، والظلمة التى تحيطه ، والجوع والعطش الذى لاينطفىء أوارهما . إنه يستغيث بها أن تمد له يدها أو تطلع عليه بنجم فيه أضواء.

وانظر إلى لغة الشاعر تحمل احساسه الحار فى هذه النماذج المختلفة وتشكل تعبيره الفنى ، فهو متدفق ومشع ، واضح وسريع ، دقيق وتلقائى ، متحكم فى عبارته وفى أسلوبه تحكما كاملاً.

ثم انظر إلى شفافيه الشاعر ، كيف ينقل احساسه بالحياة فى الصور الفنية التى يقدمها فى اكتمال عضوى ، وفى شكل يحفظها حية.

إن الفكرة وطريقة عرضها والتعبير عنها فى كل ماتقدم من نصوص تندمج كلها معا اندماجا رائعا لمحاولة خلق عالم جديد يتوق إليه ، ويموت من أجله.

ومن هنا تأتى جدة اللغة والصور ، ذلك أن كل عمل مكتمل هو دنيا خاصة فريدة تنتمى إلى قائلها ، وتحقق هذا الوجود الفرد الذى يمثله بدر شاكر السياب ، الذى استطاع من خلال شعره أن يكشف عن ذاته من خلال هذه الصور وتلك الرؤى ، بوسائل خاصة لم ترد من قبل بصورتها هذه عند أحد.

لقد ظهر أنه يسعى صاعدا فى معاركه مع الحياة والمستقبل ، ويتجسد كيانه ونموه وحضوره فى كيان قصائدة ونموها.

ولاشك أن حياة السياب وتجربته المعيشة قد استطاعت أن تتجمع نتيجة سلسلة من العوامل المتباينة والملائمة حتى يتحقق للشاعر هذا الإنجاز الراسخ ـ إن العنف وقسوة الحياة ، والتحدى الإيجابى الرائع الذى تحرر من مئات القيود ينفذ إلى كل ركن خفى من أركان نفس السياب ، ويطفو فوق ذلك الفيض من منتجات عقله وروحه ، والتى كانت ترقد مختفية داخل نفسه ... وكان يعمل بدأب وصبر على إبرازها إلى ضوء النهار.

نـــزار قبـانـــى

نزار قبانى نسيج متفرد بين شعراء العصر ، فهو دنيا جديدة وفريدة وحية ، كانت لغته طازجة عند ولادتها ، ومازال حتى يومنا هذا محتفظة بطزاجتها وحيويتها وستبقى كذلك أمام الأجيال القادمة ، كان هَمّ نزار منذ أول كلمة كتبها أن تظهر خصوصيته وألا يتساهل فى هذا ، حتى عندما يخرج عن ذاته ويعبّر عن الجماعة أو عن قضايا مجتمعه ووطنه ، سواء أكانت قضايا سياسية أم اجتماعية أم قومية ، لم يكن فى كل ذلك يكتب إلا ما يفرده ، وكان يؤمن طول الوقت بأن الطاقة الإبداعية الحقيقية لا تعرف الأفكار الثابتة واللغة الواحدة ، ولا تخضع للقواعد والعادات الموروثة ، ولا تعرف الوقوف عند محطة تاريخية واحدة أو الجمود على أشكال التعبير الثابتة .

لم تكن طاقة نزار طاقة مشدودة إلى الوراء ، إنها طاقة تتطلع إلى المستقبل وإلى الأمام ، وليس معنى هذا أن نزاراً خرج خروجاً كلياً من الماضى ، فإن مثل هذا الخروج مستحيل لأنه خروج عن التاريخ وخروج عن الأصول وعن الذات العربية . فالشاعر الحديث لا يبدع وهو منفصل عن الأمس ، إنه متصل دائما بالأمس والغد معا ، ولكنه لا يبقى عبداً ومن هنا كان لابد للشاعر أن يكون له عالمه الخاص ، له وسطه التعبيرى الجديد ، له كلمته الحرة التى تتجاوز العالم القديم إلى عالم جديد إيقاعاً وصوراً وأداء .

ولقد عرفت نزار قبانى منذ مُدة طويلة فى أواخر الأربعينيات ، وأوائل الخمسينيات ، حين كانت تأتى قصائده مخطوطة يتلقفها الناس قبل أن تصلنا دواوينه ، وكنت أسعى إلى هذه القصائد وأجرى بها إلى صديق يشاركنى الإحساس والتذوق ، كنا نتلهف على الجديد فى الأدب والنقد ، وكانت قصائد نزار مثار إعجاب لما كان فيها من تجاوز وتخط للصياغة العربية التقليدية ، ولما فيها من طاقات إبداعية وفنية بهرت القارئ ، لأنها على حد تعبير نزار نفسه كانت تلقى بنا

على أرض الدهشة ، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة .

وإذا جاز لنا في هذه العجالة أن نوجز عناصر الإبداع الفني عند نزار فإننا نستطيع أن نحدد خطوطها الأساسية والجوهرية في العناصر الآتية :

أولا – تلك الطاقة الحية والمتدفقة عنده وهي تتمثل في مظهرين : الأول – غزارة الإنتاج وتدفقه ، والثاني حيويته وطزاجته .

ولنضرب مثلاً لغزارة الإنتاج وتدفقه بالسنوات الست الأولى من حياته الفنية ، فقد أصدر فيها أربعة دواوين بين سنة ١٩٤٤ – ١٩٥٠ ، فنجده وهو في السابعة والعشرين من عمره في سنة ١٨٥٠ صاحب دواوين أربعة هي على التوالي « قالت لي السمراء (١٩٤٤) » ثم « طفولة نهد (١٩٤٨) » ثم « سامبا (١٩٤٩) » ثم « أنت لي (١٩٥٠) » وجميع هذه الدواوين في علاقة الحب بين الرجل والمرأة ، ثم يتوالى بعد ذلك إنتاجه المتدفق والغزير على مدى أربعين عاماً لا يفتر ولا يضعف ولا يكرر نفسه . ويظل شاعر الحب الأول بصوره الفريدة والفرحة والملونة والمشحونة بالطفولة والبراءة والوله والشقاوة .

هذه في حد ذاتها ظاهرة تسترعي الانتباه والإعجاب وربما كانت ظاهرة فريدة في شعرنا العربي كله ، بل هي على المستوى الفني تعتبر نادرة كذلك .

فقد كتب دانتي عن حبه الفريد « لبياتريس » فألف كتاباً واحداً « الحياة الجديدة» ثم انصرف عن موضوع الحب بعد ذلك إلى موضوعات أخرى ، وكتب شكسبير عن الحب في « سوناتاته » وهو في أوائل شبابه في الثلاثين من عمره ، ثم اتجه نحو المسرح . وكتب ابن حزم « طوق الحمامة » وهو في السادسة والعشرين من عمره ينظر للحب ويصنف له ، ولكنه لم يلبث أن انصرف عنه إلى الفلسفة والدين . أما نزار فقد ظل متمسكا بالحب يتغنى به وله . عاشقاً للمرأة ومدافعاً عنها. عارضاً وكاشفاً لكل ما يتصل بمشاعرها وخلجاتها ، وما تكتمه في داخلها من عوامل نفسية وعاطفية كما تتراءى في مجتمعنا الحديث . حتى أشواق المرأة

وأحلامها لم يتورع عن بسط مكنونها في جرأة منقطعة النظير ، وهو في هذا فريد يختلف عن شعراء الغزل جميعهم . حتى امرئ القيس الذى يعتبر فى جرأته واقتحامه أقرب النوعيات إلى نزار ، لأنه أشد شعراء الغزل القدماء اقتحاما وجرأة ، فغزله بدوى بكل ما فى الكلمة من معنى ، نقول حتى امرئ القيس لم يصل فى أنغام الغزل وقضاياه مثل ما وصل إليه نزار .. برغم ما فيهما معا من روح متباهية وعاتية .

أما شعراء الغزل العفيف فى القرن الأول الهجرى من أمثال مجنون ليلى ، وجميل بثينة وكثير عزة فكان غزلهم غزلا ريفيا يكتب على استحياء ، فهو غزل خجول ومداور ، على حد تعبير جبرا إبراهيم جبرا .

أما عن عمر بن أبى ربيعة الذى يكاد يكون الشبه بينه وبين نزار كبيراً فى التجديد أولاً ، وفى الاسترسال فى موضوع الغزل ثانياً . وفى جرأته وبراعته وتفننه فى موضوعات الغزل ثالثا ، فإن عمر لم تكن له طاقة نزار فى التوغل إلى أعماق الصلة بين الرجل والمرأة على النحو الدقيق والمفصل والمتنوع الذى ذهب إليه نزار قبانى .

ثانياً – العاطفة الملتهبة التى لا تكاد تخبو حتى تشتعل ، والتى تظل متوقدة على مدى طويل ، والتى يبقى تحت تأثيرها الشاعر مولها وعاشقا متيماً ترتفع حرارته ولا تنخفض ، يعبر بها وعنها فيما يقرب من ألف صفحة من الشعر الذى تغمره عاطفة واحدة هى عاطفة الحب . وتبقى على هذا النحو من البداية إلى النهاية كلما اشتد أوارها باعثة اللذة والإعجاب فى وقت واحد .

ما سر هذه العاطفة وكيف استطاعت لغة الحب أن تتواصل وتتابع فى يُسر على هذا المدى الطويل ؟

القضية تفسيرها بسيط ، فهو يرجع فى المقام الأول إلى طبيعة نزار ، إلى تركيبته النفسية والروحية معا ، فهو شاعر عاشق والعشق هنا صفة لازمة له ، أو

جزء من دورته الدموية ، جزء لا يتجزأ من ذاته ، أو من عناصر التكوين والإحياء في شخصيته . وللعاشق لغته وله حرارته المرتفعة دائما ، وله توتره وإيقاعه . هذا بالإضافة إلى أن نزاراً شاعر سريع الانفعال شديد التأثر ، زخرت روحه بشتى المشاعر ففاضت في لغة الحب . فالقضية ليست مجرد انفعال بالحب ، بل الصحيح هو أن كل انفعال عند شاعر من هذا النوع يمكن أن يصور لغة الحب ، لأنها من الناحية النفسية هي المنفذ الصادق لكل شعور حار عنده .

ثم لابد أن نضيف إلى هذا كله أن نزاراً في عاطفته جرئ دائما . أو بمعنى آخر يؤثر الإيجاب لا السلب ، يدعو للحياة ويقظتها وعنفوانها ولا يعرف اليأس ، فهو مرتبط في غزله بهذه المعاني ، معنى تقديس الحياة ويقظة الجسد وحيوية العشق الذي هو عنده قوة دافعة تحافظ على الحياة وتمنحها الديمومة والبقاء . فالعشق عنده انتصار على الموت ومجابهة له أو قل إن العشق هو الوجه الآخر للموت .. حتى لكأنه ينادي فيقول إما العشق وإما الموت . هذا هو سر عاطفة الحب المشبوبة عنده دائما حتى في القصائد أو اللحظات التي لم يكن واقعا فيها تحت تجربة حب حقيقية أو شخصية وهي كثيرة عنده ، فإن تجارب الغرام في شعره محدودة بالقياس إلى هذا البحر الزاخر من شعر الحب في دواوينه .

ثالثاً – لغته وصوره : أما لغة نزار ، فقد كان الشاعر حائراً بين لغتين : لغة نكتب بها ولغة نتكلمها ، كان يشعر بالغربة تجاه هذا الموقف بين لغة فرض عليها على حد قوله احتكار رهيب وحصار حديدي يمنع عنها الاختلاط والنمو والتطور والخروج إلى الشارع . وهي اللغة الكلاسيكية المحافظة على عباراتها وصياغتها وأساليبها .. ولغة أخرى نشطة متحركة وحية ومشتبكة بأعصاب الناس ، وتفاصيل حياتهم اليومية . وكانت الجسور بين هاتين اللغتين مقطوعة لأن الأولى لم تكن تريد أن تتنازل عن كبريائها ، والثانية لا تجرؤ على طرق باب الأولى والدخول معها في حوار[1] .

---

(١) انظر ازدواجية اللغة لنزار قباني في كتابه قصتي مع الشعر .

وكان الحل عند نزار أنْ عقد العزم على اعتماد لغة ثالثة تأخذ من الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها ، وتأخذ من اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة.

وهكذا يستطيع الشاعر أن يجد وسيلة التعبير عن نفسه دون أن يكون خارجا على القانون أو التاريخ ، ودون أن يتوقف فى اللغة عند محطة واحدة من الزمن ، أو أن التشكيل الفنى لا يتجاوزها . ولقد نجح نزار فى استحداث هذه اللغة الثالثة التى ظلت علامة متميزة فى شعره والتعبير الأدبى بعامة .

أما الصورة عند نزار فلعلها أن تكون أبرز عناصره الإبداعية بروزا وأعظمها أثرا ، فهو شاعر مصور بالدرجة الأولى يعتمد على الصورة فى الإيحاء وبث الإحساس ونشره على طول عمله الفنى بشكل مثير وجديد حقا . وميزة الصورة عند نزار أنها خلية نامية من الإحساس تضفى على بنائه الفنى روحاً متميزاً ، وتحقق فيه كيانا عضويا موحداً .

وأبرز صفات صوره أنها دائما تدهشك لجدتها وطرافتها وأنها لا تتكرر ولا تقلد . ولصوره فى ميدان الغزل صفات خاصة . فهى صور مثيرة حسية جامحة الطبيعة ومتميزة فى أصواتها وألوانها .

ومن صوره التى برع فيها وافتن صورة النهد الذى يشغله عن الدنيا وما فيها وخصوصا فى أعماله الأولى ، فالنهد عنده مرمر وورد ونور ونجوم وعبير وتفاح ، ثم نجد النهدين بين ذلك يأخذان صورا أخرى فى دواوينه المتأخرة ، فهما أرنبان وحصانان وديكان وخنجران وسمكتان متوحشتان ، ولؤلؤتان ، وقديسان وأحيانا صخرة انتحار .. حتى لتراه بعد قراءتك لهذه الصور كأنه قديس جسد أو شهيد نهد على حد تعبير بعض النقاد .

صلاح عبد الصبور

١٩٣١ - ١٩٨١

لا أحد يشك في أن صلاح عبد الصبور هو من أبرز الشعراء الذين ظهروا بعد الخمسينيات من هذا القرن ، لا في مصر وحدها بل في العالم العربي كله . فقد كان واحداً من الطليعة الذين شاركوا في بناء حركة الشعر العربي الحديث مع رفقائه العظام بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي ، ونزار قباني ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، بُلند الحيدري ، وأدونيس ، ويوسف الخال ، والفيتوري ، وخليل حاوي وغيرهم .

وكان لصلاح عبد الصبور دور خاص يختلف عن دور رفقائه من رواد حركة الشعر الحديث ، فإذا تجاوزنا دوره الطليعي والريادي مع غيره، وإذا تجاوزنا بعض السمات العامة التي يشترك فيها رواد الحركة الجديدة والتي سنشير إليها ونحاول تحديدها ، أقول إذا تجاوزنا هذا الجانب المشترك بين شعراء الطليعة ، تبقى لصلاح عبد الصبور شخصيته المتميزة التي تتمثل كما تتمثل عند غيره في ركنين أساسين هما :

أولاً : التطور والتجديد في التعبير الفني وأدواته .

ثانياً : ما يطرحه من رؤى جديدة ، فإن تغير الرؤية علامة جوهرية من علامات التطور في شعرنا الحديث ، لا تقل أهمية عن تطور التعبير ، وهما يتعانقان معا .

هذان المحوران يشترك فيهما الكثير من شعراء حركة الشعر الجديد ، لكن كان لكل شاعر أسلوبه الخاص ، طاقته الشعرية ، وسائله التعبيرية ، رؤيته الخاصة للحياة والناس . وهذا ما سنحاول أن نكتشفه في عالم صلاح عبد الصبور الشعري .

معنى التجديد

وقبل أن نشرع فى دراسة التيارين السابقين عند صلاح عبد الصبور نود أن نقف وقفة لتوضيح ما نقصده وما يقصده النقد الحديث من معنى التحول والتجديد .

عندنا فى التحول والتجديد تياران :

التيار الأول : هو التيار الذى يبدأ أصوليا ثم يثور من داخل الأصولية . وهذا النوع من التجديد هو الذى يعترف بأن لكل زمن خصوصياته ، وأن الفن كالإنسان يعيش فى عالم متغير ، يتحرك وفق تيارات العصر ورياح فكره فيقتحم عالمه الخاص دون إخلال بالأصول .

إنه التيار الذى يرتكز على الأصول العامة ، يحافظ عليها ، وفى ذات الوقت يسمح لنفسه أن يفتح النوافذ ، ويغير الهواء ، ويجدد الأثاث . وهنا يبقى التجديد تحت جناح الأصولية ، وضمن الضوابط المعروفة للفن الأدبى سواء أكان شعراً أم قصة قصيرة أم رواية .

والتيار الثانى : هو الذى يغير فى الأصول تغييرا جذريا ويُعتبر تحولاً حقيقياً عن المسار المعروف والتقاليد المتداولة والمرتبطة بشكل الفن وطرائق تعبيره ، وأدوات هذا التعبير ، سواء أكانت هذه الأدوات فى لغته أم فى أساليبه التعبيرية المختلفة أم فى هيكله البنائى أم فى مضمونه الفكرى أو الفلسفى.

ويمثل هذا الاتجاه ما رأيناه فى بعض ألوان المسرح الحديثة مثل مسرح بريخت والأوتشرك ومسرح العبث . وعلى نحو ما رأيناه فى بعض نماذج من الحداثة وهو مذهب ظهر فى العشرينيات من هذا القرن .

هذه أمثلة واضحة على هذا التيار الذى يهرب من سلطة الزمان والمكان عليه ، ويحاول أن يبدأ بداية مقطوعه عن الماضى، ويقدم شيئا خارجا عن إطار الأصولية والشرعية .. شيئاً يختلف اختلافا كليا فى الهيكل والبناء واللغة .

وفى مجال الشعر لا نستطيع أن نزعم ، برغم كل ما أحرزناه من تطور وتجديد ، قد يبلغ درجة لم تحدث من قبل في تاريخ أدبنا العربى على اختلاف عصوره . أقول على الرغم من هذه الطفرة الجديدة والمتنوعة فإننا لا نستطيع أن نزعم إننا خرجنا خروجا كاملاً عن تيار الأصولية أو تجاوزنا الماضى أو انسلخنا منه انسلاخاً كاملاً .. الذى حدث أننا تجاوزنا الأشكال والمقاييس والمفاهيم التى نشأت تعبيراً عن أوضاع وأساليب وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها وبات ، بحكم الضرورة وطبيعة التحول، أن يزول فعلها لزوال الظروف التى كانت سببا فى نشأتها .. وبعبارة أخرى أصبح الماضى بالقياس إلى الشاعر الحديث أو المجدد حيا غير منقطع عن الحاضر ، كما أصبح ضوءا ينير عتمات الحاضر ونحن نتوجه صوب الحاضر والمستقبل . وهذه الثلاثة : الماضى والحاضر والمستقبل أصبحت مفتوحة للحوار والنمو والفعل بحيث لا نستطيع اليوم إلا أن نلتقى بها ونفيد منها ونتفاعل معها .

فى هذا التلاقى نسمح لنهر الإبداع الذى يتدفق من الماضى إلى الحاضر والمستقبل أن يتحرك حرا ، وأن نجرى مع مجراه نرافقه ونعيش فيه بانفتاح دائم وفتوة أبدية .

وليس لأحد أن يتصور أن القصيدة الحديثة فى الزمن هى بالضرورة الأكثر قيمة . فالحديث كالقديم لا يرتفع أحدهما عن الآخر ولا يفضله إلا بمقدار ما يقدم من قيم جديدة فنية وجمالية . فما يولد فى مجال الفن حيا يبقى حيا على الدوام بل محتفظا بحيويته وطزاجته ، لا تدركه الشيخوخة .

والإبداعات الشعرية والفنية عموما تتجاوز وتتلاقى وتسير جنبا إلى جنب وتتعايش ، ولا شئ فيها ينفى الآخر أو يحل محله أو يعوّض عنه .

والذى يؤكد هذه الحقائق أن مذهب الحداثة MODERNISM الذى أشرنا إليه سابقا والذى ظهر فى أوروبا فى أوائل هذا القرن لم يستطع برغم ما قام عليه من فلسفة تدعو إلى نبذ القديم واقتلاعه من جذوره والدعوة إلى البدء من جديد منسلخا عن الماضى ، نقول على الرغم من هذه الدعوة ، فإن تراث

الإنسانية القديم من اليونان إلى العصر الحديث مايزال محتفظا بشبابه وجلاله وحيويته ، لم يتأثر ، ولم يفقد قيمته ، أو يقل إقبال الناس عليه ، وتأثرهم به وتقديرهم لأهميته .

ومع ذلك فمن الممكن أن يطرح هذا السؤال نفسه : هل يمكن أن تظل طرائق التعبير الشعرى وأساليبها القديمة فارضة نفسها على الشعر ؟ وهل تستطيع بصياغتها القديمة أن تستوعب ما يطرحه العصر من أفكار واتجاهات وفلسفات ، وأن تجسد أزمات الإنسان المعاصر وتحقق ما يسمى بالأثر الفنى المعاصر إبداعاً وفكرا؟ هنا يمكن أن تكون المناقشة ، وأن يكون الحوار . والشئ الذى يبدو واضحا فى عالم الإبداع الشعرى المعاصر أن الأسلوب القديم لم يعد بطريقته الملتزمة التزاما صارما ، وفى شكل القصيدة القديم قادرا على استعياب نوع من الشعر لا يُحدد بنظام جمالى خارجى ، بل إلى جوار ذلك بنظام عقلى فكرى . فشعرنا العربى اليوم يبدأ مرحلة مختلفة اختلافاً كبيراً بل جذرياً فى الحساسية والفهم والرؤية وطرائق التعبير جميعا . إنه يبحث عن نوع من التحقق الخيالى الصوفى الرمزى المتحرر إلى حد كبير من قيود الالتزام القديمة ونظام البيت الشعرى المنتهى بقافية واحدة على طول القصيدة . إن حركة التعبير اليوم تريد أن تكون أكثر جرأة وأكثر انطلاقا فلا يمكنه الدخول فى مضايق مختلفة من الزخرف .. إنه شعر يريد أن يدخل إلى قلب العالم يعبر عن الكيان الإنسانى .

وهو فى هذا يدرك الحقيقة التى تقول بأن كل جديد يعانق القديم ولكنه فى الوقت نفسه لابد أن يقودنا صوب عالم جديد، صوب إنسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة .

وليس معنى هذا أن التجربة الشعرية الحديثة قد وصلت إلى الأسلوب الأمثل أو أدركت نهاية الطريق ، واكتشفت ذاتها ، وحققت أفضل الأساليب والوسائل . إننا مازلنا نبحث عن أنفسنا وماتزال التجربة فى مرحلة التكوين ولم تبلغ الكمال أو الاستقرار بعد .

ومن الممكن للدارس والمتأمل في هذه التجارب الجديدة أن يجد المآخذ الكثيرة على النتاج الشعرى المطروح .. ويمكنك أن تقول مثلاً : إن فيه تضخما يرافقه ضجيج فارغ ، وفيه ولع وانجذاب نحو الغرابة والغلو والطرافة لذاتها . . كما أن حداثة الشعر الجديد ليست مقياساً على جودة الأشياء ، فهناك من المحدثين من يظن أن تحقيق صفات الحداثة هو في ذاته غاية ، ولا يهم بعد ذلك كيف يكون الشعر أو كيف تتحقق التجربة .. فالشعر لا يحدد بالاتجاه بل بالإبداع . فالذى يحدد القيمة النهائية لأى عمل فنى كونه فناً ناجحاً في تحقيق صفات الإبداع وخصائصه .

إن بعض المجددين يعتقدون أنه يكفى للقصيدة الحديثة أن تكون حديثة ومن ثَمّ ناجحة أى أن تكون تراكيب القصيدة غير مألوفة تصدم القارئ . وهذا بطبيعة الحال بعيد عما نعنيه بالإبداع الحقيقى ، وهو على النقيض يولّدُ أشكالاً تشارك في بلبلة الآراء وإفساد الذوق .

وواجبنا اليوم أن نفرّق بين التجديد الحقيقى والزيف الذى ينتشر باسم التجديد . فكثيرٌ من هذا النوع الذى يزعم لنفسه الجدة والطرافة يخلو من أية طاقة خلاقة ، بل تعوزه حتى أبسط أدوات الشاعر : الكلمة والإيقاع .

ولصلاح عبد الصبور رأى واضح في هذه القضية أفصح عنه في كتابه « قصتى مع الشعر » . فبعد أن تتبع تراثنا العربى ، وتفرغ لقراءته عامين كاملين ، وعبّر عن إعجابه بمواطن الإبداع فيه أشار إلى التحول والتغيير الذى شمل التراث الأدبى كله في عالمنا المعاصر ، وأبان عن أن هذه الحضارة الحديثة ليست حضارة غرب أوروبا وحدها بل حضارة العالم كله . يقول :

« لقد تغير العالم كله منذ عصر النهضة ، فتميز الشعر عن النثر ، واستقل النثر بعالمه ، ووجد نقاد جدد غير أرسطو الذى عاشت عليه الحضارات اليونانية والرومانية والعربية . ووجدت فنون محدثة كالقصة القصيرة والرواية ، وطولب الشاعر أن يكون كل ما يقوله شعرا . ومرت أوروبا بعصر التنوير (القرن الثامن

عشر) وعصر الرومانسية (القرن التاسع عشر) ، وعصر الاضطراب فى القرن العشرين . وتغيرت صورة الأدب تغيراً حاداً جذرياً ، وأعيد النظر فى التراث الأدبى كله ، بل امتد هذا التغير إلى كل الفنون بشكل عام ... واتسعت أبعاد التجربة الإنسانية، واكتشف الإنسان اكتشافاً جديداً . وباختصار نشأت وتمت حضارة جديدة تختلف عن الحضارات القديمة كلها ، طابعاً ، وأسلوباً، ونظراً للأمور ....

فهى ليست حضارة أوروبا ، ولكنها حضارة العالم الحديث التى تحاول من خلال اضطرابها بين الآراء والأفكار أن تهتدى إلى فلسفة جديدة نستطيع أن نسميها « الإنسانية الجديدة » تمييزا لها عن الإنسانية فى القرن الثامن عشر ....

أما الأدب والفن فهما يطمحان من خلال مخاضهما وفشلهما واحباطهما ومآسيهما وانتصاراتهما أيضا ، إلى إنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة ، ولهذا الإنسان الجديد » [1] .

هذا هو رأى عبد الصبور نفسه فى قضية التغير والتحول الجذرين واللذين خلقا الإنسان الجديد ثقافة وفكراً وأن حتمية التغيير والتجديد أصبحت أمراً طبيعياً مفروضاً .. وأن الأدب والفن يبحثان اليوم من خلال مخاضهما العسير ، واحباطهما وانتصاراتها فى وقت واحد لإنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة .

موقفه الفكرى والإبداعى

بعد أن استعرضنا مفهوم التجديد فى التجارب الشعرية الجديدة ، وأسباب هذا التجديد ودوافعه وعلاقة الجديد بالقديم، والحاضر بالماضى، وموقف التجديد من التراث ، ثم رأى صلاح عبد الصبور فى هذا كله ، نود أن نقف الآن عند عالم عبد الصبور الفكرى والإبداعى محاولين إبراز أخص ما يميزه ويفرده. وكل ما نسعى إليه ، أن نستطيع تحديد الخطوط الإنسانية التى تكشف عن ملامح الشخصية الفنية

---

(١) حياتى فى الشعر - صلاح عبد الصبور ص. ص.١٠٨ ، ١٠٩ دار العودة بيروت.

للشاعر ، وأن تبرز ملامحها أمام القارئ بحيث يمكنه أن يتعرف عليها من بين مئات الشخصيات بما تحمل من طابع الخصوصية ، وما تدل عليه من معدن الشخصية .. هذا هو منهجنا فى دراسة الشخصية الأدبية أن نضع يدنا على المواضع الحساسة فى شخصية الشاعر بلا تعثر ولا تلمس ، وأنما نهتدى إليها بحاسة خفية . وسوف نتجنب السرد الطويل وعقلية التسجيل والتدوين ، ونكتفى بما يوضح عناصر التكوين والإحياء فى الشخصية آملين الوصول إلى صورة حية تتألف من بضعة خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها إنسان وشاعر .

ملامح من موقفه الفكرى

نشأ صلاح عبد الصبور نشأة دينية خالصة وجاهد فى مرحلة صباه هذه ألا يشغله شاغل عن ذكر الله وعن الصلاة ، وأن يخلى نفسه من كل فكرة عدا فكرة الله . ويقول :

« ومازلتُ أصلى حتى كدت أن أتهالك إعياء ، ودفع بى الإعياء والتركيز إلى حالة من الوجد حتى إننى زعمت لنفسى ساعتها أننى رأيت الله » [١] وهى فترة استمرت إلى دخوله الجامعة . ثم لم تلبث أن تحولت نتيجة لقراءات متعددة فى الداروينية ، وأفكار الفيلسوف نيتشة ثم الفلسفات المادية وغيرها، وعكوف الفتى على جمع القرائن من كل هذه الأفكار . وساعدته كل هذه الأفكار على بزوغ جرثومة « الأنكار » وإذا بهذا الإنكار يستبد به كأوضح ما يكون الإنكار . وظهر ذلك بوضوح بعد تخرجه من الجامعة عام ١٩٥١ . وقد وجد فى موقفه الإنكارى هذا موقفا فكريا متماسكا على حد تعبيره [٢] .

أضف إلى ذلك انتشار فكرة نواتها من الأدب الماركسى وجدت لدينا هنا فى مجتمعنا العربى فى فترة الخمسينيات والستينيات رواجاً شديداً فنودى بكلمة

---

(١) المرجع السابق ص ٨٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ص ٨١ ، ٨٢ .

«الالتزام» والأدب الهادف . ولاقت الكلمتان استحساناً وتأثيراً في نفوس الكتاب ، ونادى الجميع وقتئذ بالأدب الملتزم ، حتى انتهى الأمر بأن جعل النقاد من الالتزام ميزانا للحكم على الأديب . بل إن الأمر قد جاوز ذلك حتى أصبحت كلمة الالتزام تقترن عند الجميع بالتفوق .

فليس غريبا وظروفنا السياسية في ذلك الوقت ، كما نعرف جميعا ، كانت الميل إلى الاتجاه الاشتراكي واعتناق فلسفته ، ليس غريبا والظروف كذلك أن يهتم شباب الشعراء والكتاب بهذا الاتجاه ، بل لقد اشتد التعصب لبعض هذه الأيديولوجيات إلى درجة المحق والجلد ، من أجل ما يزعمه البعض أن في هذه الأيديولوجيات تحقيقا لفردوس أرضي يمكن تحقيقه بين عشية وضحاها [1] .

فكانت أول قصيدة في أول ديوان ينشره صلاح عبد الصبور « الناس في بلادي» هي المعبرة عن ذلك الإحساس عنده .

والقصيدة ألفها الشاعر عام ١٩٥٥ ثم نشرها في ديوان «الناس في بلادي » الذي صدر عام ١٩٥٧ .

تقول القصيدة :

النَّاسُ في بلادي جَارِحونَ كالصقورْ
غِناؤُهم كرجْفَةِ الشتاءِ في ذُؤابةِ الشَّجَرْ
وضِحْكُهُمْ يئزُّ كاللهيب في الحطبْ
خُطاهُمو تُريد أن تَسُوخ في الترابْ
ويَقْتُلون ، يَسْرِقُون ، يَشْربون ، يَجْشأُونَ
لكنَّهم بَشَرْ
وطيبون حين يملكون قبضتي نقود

(١) راجع ما قاله جبرا إبراهيم جبرا في مقاله « الحرية والطوفان » عن فكرة الالتزام، كتاب الحرية والطوفان ص ١٦ وما بعدها .

ثم ينتقل الشاعر بعد هذا التصوير الواقعى الممتزج بالطابع الإنسانى والذى يصور فيه الناس في بلاده ، متخذا من بعض الألوان والملامح الصارخة خطوطا للصورة التى يعبر بها عن سذاجة الناس وعفويتهم وضعفهم ، وما تعودوا عليه من خير وشر . ولكنها فى النهاية تشعرك بمحبة الشاعر لهؤلاء ، وإن كان لا يرضى أن يكون هذا هو حالهم .

ولم يكن مجرد تصوير ملامح الناس هو غاية الشاعر من القصيدة إن غايته كانت أبعد ، وذلك حين يرسم صورة للشيخ المسن الورع الذى يجلس عند مدخل القرية ساعة الغروب ، وقد التف حوله جمع من القرويين ينصتون بشغف لقصة يحكيها هذا الشيخ قصة « أنضجت ثمرتها تجارب الحياة » فراحوا ينتحبون ، وقد أحنوا رءوسهم يحملقون فى صمت أمواج الفزع العميقة ، لأنه لم يكن صمتا حزينا بل كان صمتا يبعث الرعب [1] .

لقد سحرتهم القصة فطفقوا يتأملون نهاية كدح الإنسان فى هذه الحياة ، وتصاريف الخالق العادل الذى أرسل مَلَكَ الموت ليقبض روح ذلك الثرى الذى أنفق العمر فى بناء القلاع ، وامتلاك الثروات حتى جمع ما ملأ أربعين غرفة من الذهب الوهّاج وقذف بها تتلظى فى أعماق الجحيم . ويختتم الشاعر القصيدة فيحكى كيف عاد إلى القرية ليعلم بأن عمه الشيخ المسكين قد ودّع الحياة .

.. وسارَ خلْفَ نَعْشِه القديمْ .
مَنْ يَمْلِكُونَ مثلَهُ جلبابَ كتّانٍ قَديمْ
لَمْ يذكره الإلهُ أو عِزريلْ
أو حروفُ كان ..
فالعامُ عامُ جوعْ

(١) د. محمد مصطفى بدوى A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry Camb. Press

وعندَ بابِ القبرِ قامَ صاحبى خَليلْ ،

حَفيدُ عمِّى مُصطفى ..

وحينَ مَدَّ للسماءِ زِنْدَهُ المفتول ..

ماجَتْ على عينيهِ نظرةُ احتقارْ ..

فالعامُ عامُ جوعْ ..

وهكذا نرى كيف طرحت القصيدة بأكملها صورة القرية الريفية التى يعيش رجالها تحت طغيان الخوف والاستسلام من خلال التخويف بالقسوة العشوائية التى تجد فيها القرية جدبا وتأثيرا شديدين ، تستلب الفكرة ، ولا تنفى النظر عن واقع مجالها الفقر والموت . غير أن شابا منهم هو الشاعر يرفع قبضة التحدى . والقصيدة بعد كل هذا جديدة فى عناصر بنائها ، وفى تشكيلها الفنى ، وفى إيقاعها وخطوطها الموحية والمعبرة ، والقادرة على أن تهب الحياة للصورة الشاملة . هذا بالإضافة إلى هذا التيار الخفى من الإحساس الذى يفرض نفسه ويشعر به فى كل نواحى العمل .

وهذه المرحلة ، مرحلة الناس فى بلادى هى المرحلة التى انعكست فيها فكرة الالتزام ، ولكننا كما نرى الالتزام المشوب بالطابع الإنسانى والنظرة الاجتماعية المثالية التى لم تستمر عند الشاعر طويلا . ذلك لاقتناع الشاعر بأن الحياة أكثر رحابة ، وأن التوجه للإنسان هو هدف الشاعر ، ولأن مذهب الالتزام نفسه لم يعش طويلا ، وسبب قصر عمر الالتزام هو أنه كان يتوخى السياسة أكثر مما يتوخى الإنسان . وثانيا : لأنه يستهدف المجموع المبهم أكثر مما يستهدف الفرد المحدد . وثالثا : لسيطرة رؤية واحدة مستبدة قد تصل إلى حد العنف ، بل تتجاوزه أحيانا إلى الإرهاب الفكرى المدمر .

تحول عبد الصبور من الاتجاه الاجتماعى الملتزم إلى رؤى ذاتية تتراوح ما بين اتجاهات صوفية معتدلة ، وتأملات حزينة عن الموت ، وأحيانا عن اليأس ،

وتوجهات أخرى إنسانية . ونستطيع أن نتبين بداية منحاه الصوفى فى مثل هذه الأبيات من ديوان « أقول لكم » ١٩٦١ .

ذاتَ صباحٍ أشرَقَتْ لى حَقيقةُ الحياةْ

والبيت ضمن قصيدة طويلة ذات ثمانية أقسام ، تحمل ثمانية عناوين مختلفة ، فى القسم الخامس منها أبيات تحت عنوان القديس . وكلها موضوعات تدور حول الإنسان ، ومعظمها تأملات نفسية روحية أشبه بالمونولوج الداخلى ، أى حديث النفس للنفس ، المجسد لرؤية نفسية أو موقف تأملى يطرح فيه الشاعر ألوانا من الرؤى التأملية الروحية عن الحياة والإنسان . يقول فى مطلع القسم الخامس المسمى « بالقديس »

إلَىَّ .. إلَىَّ ، يا غرباءُ ، يا فقراءُ ، يا مَرْضَى

كسيرى الْقَلْبِ والأعضاءِ ، قد أنزلتُ مائدتى

إلَىَّ .. إلَىَّ ،

لنطعم كسرةً من حكمة الأجيالِ مغموسة

بطيش زماننا الممراحْ

تكَسَّرُ ، ثُم تَشكُرُ قلبنَا الهادى

ليرسينا علَى شطِّ اليقينِ ، فقد أضَلَّ العقلُ مَسْرَانا

ويظل فى رحلة الكشف هذه إلى أن يقول :

وذاتَ صباح

رأيتُ حقيقةَ الدُّنيا

سمعتُ النجم والأمواه والأزهار موسيقى

رأيتُ اللهَ فى قَلْبى

لأنّي حينما استيقظتُ ذاتَ صباحْ
رميتُ الكتب للنيران ، ثم فتَحْتُ شبّاكِي
وفى نَفَسِي الضُّحى الفَوّاحْ .
خرَجْتُ لأنظرَ الماشينَ فى الطُّرُقَاتِ ، والسّاعينَ للأرزاقْ
وفى ظِلّ الحدائقِ أبصَرَتْ عيْناىَ أسراباً مِنَ العُشّاق
وفى لحظةْ
شعَرْتُ بجِسمىَ المحمومِ ينْبضُ مثلَ قلبِ الشمسْ
شعَرْتُ بأننى امتلأت شعابُ القَلْبِ بالحِكْمَة
شعَرْتُ بأننى أصبَحْتُ قِدّيسا
وأن رسالتى ..
هى أن أُقدّسَكُمْ .... (١)

هذا الاكتشاف أو التجلى على حقيقة الديمومة التى تتمثل عند صلاح عبد الصبور فى طرق ثلاثة من الاجتهاد ، تحاول كما يقول هو أن تمد بصرها فى إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته ، وحتى يقوى على تحمل الحياة وإعطائها معنى . وهذه الطرق هى الدين والفلسفة والفن (٢) .

وبعد معاناة يعترف بها الشاعر : معاناة الألم والفقر والغربة التى أثمرت عن مخاض حضارى إنسانى ، جعلت شاعرنا يكتشف الحقيقة وهى أن واجب الإنسان ألا يضيع ضحية الفقر والغربة والألم ويتلاشى فى سلبية أشد من الموت بل واجبه « أن يجمل حياته القصيرة على الأرض ، وأن يخلع على فوضاها وتناقضها لونا من حسن القصد.. ولكن هذا كله لا يتحقق إلا إذا أصبح

---

(١) أقول لكم – دار الشروق – القاهرة ١٩٨١ ص ص. ٨٥ ، ٨٦ .

(٢) حياتى فى الشعر ص ٦٨ دار العودة – بيروت ١٩٦٩ .

الإنسان إنساناً »[1] .

كما يصرح كذلك « بأن عذاب الإنسان الأكبر هو الفقر ، ولكن الفقر ليس ناتجا من سوء توزيع الثروة فحسب ، ولكنه ناتج من سوء توزيع الإنسانية »[2] .
إذن كن إنساناً أولا ، وعلى درجة كبيرة من صفات الإنسان فى رحابة حسه وعمق تفكيره ، وإحساسه بالآخرين ، وشعوره بالرحمة والحب والتضحية والحنو على رفيقك فى الحياة ، كن كذلك تكن إيجابيا فى تحقيق معنى الحياة من ناحية ، وتصبح قادراً على القضاء على الحزن والألم ، وتكشف عن وجه أكثر إشراقاً وأملاً .. يقول :

وهناكَ شيءٌ فى نفوسنا حزِين
قد يَختَفِى .. ولا يبينْ
لكنّه مكنونْ
شيءٌ غريبٌ .. غامضٌ حنّونْ

ويصور الحزن بالليل الذى يرتمى على شوارع المدينة ويفرقها فى الصمت والقرى والوحشة .

ولكن الحزن عند عبد الصبور بعد أن اكتشف طريقه قد صار سفينة التحول إلى شاطئ من النجاة والخلاص بعد متاهة الأحزان والغربة والرعب يقول :

كأنّ علينا قد خطّتْ أقدار
وكأنّ الغربةَ ميقاتٌ لابد أن نؤديه
أنْ نضربَ أعواما فى التيه
أن نعبدُ أصناماً مكذوبة
ونجدّف بالقلبين ، وقد خاضا للحب

(١) المرجع السابق ص ٦٨ .

(٢) نفسه ، نفس الصفحة .

صحراءَ الشوق .. رهيبةْ .

وهكذا ينتهى صلاح عبد الصبور إلى مرساه ، إلى الحب ، إلى مجال التواصل الإنسانى ، وحين يمتلئ قلبه بالحب تتحول الأشياء .. إلى حيث الأفق الأوسع والأرحب ، إلى حيث يصبح الحب انفتاحاً صوفياً متوهجاً..

يقول :

وتقدّم هذا المحبوبُ .. الحبُّ
ورمَى فى قلبى فيروزه
خضراءَ بلونِ الآمالْ
وأشار وقالْ :
قُمَ يا شادى ! غرِّدْ .. بارك للحب
كرِّسْ هذا الاسم العذبْ

وبهذ الحب الذى انتهى إليه الشاعر لم يعد يخشى الموت الذى كان يؤرقه ، فيقول :

أقول لكم بأن الموت مقدورٌ ، وذلك حَقْ
ولكنْ ليس هذا الموتُ حتّفَ الأنفْ
تعالوا خيروا الأجيال أنْ تختار ما تَصْنَعْ
لكى تُوسعْ
لمن يتبعْ
فلن تختارَ غيرَ الموتْ
وهل مَنْ ماتَ لم يترك له رسماً على الجدرانْ
وخطاً فوق ديباجةْ
وذكرى فى حنايا قلبْ
وحفنةَ طينة خصبة

على وجه الفضاء الجدبْ
وما الإنسان – إنْ عاشَ
وإنْ مات –
وما الإنسان ؟ .. [1]

وقصيدته التى يلتقى فيها بالشيخ محيى الدين الذى يرمز إلى معنى الارتقاء الروحى إلى درجة التسامى تجعله « يعاين الإله » هى من القصائد التى تكشف عن هذا التوجه الذى يُفْصح عن معان إشراقية وحالة من الوجد الصوفى حين يقول :

بالأمسِ فى نَوْمى رأيتُ الشَّيْخَ مُحيى الدِّينْ
مجذوبَ جارتى العجوز
وكانَ فى حياته يُعاينُ الإلهْ
تَصَوَّرِى ، ويجتَلى ثنَاه
وقال لى : ... « ونسهر المساءْ »
مسافرينَ فى حديقةِ الصفاءْ
يكونُ ما يكونُ من مجالسِ السَّحَرْ
نظنُّ خيراً .. لا تسلنى عن خبر [2] .

وهكذا بدأ الحب الذى يعيش فى ذات الشاعر يتحول إلى فيض من الداخل ليتجه نحو الآخرين فى صفاء وعفوية وعذوبة .. وأصبحت كلمة الحب هى التى تهبه الغبطة الصامتة وهى التى تربطه بالمطلق ، الذى يرتعش صداه ارتعاشاً حياً فى صميم ذاته التى تحلم بسعادة الإنسان.

وهكذا يمتد طريق الشاعر فى الكشف عن خلاصه وخلاص الإنسان معه.. يطول طريق الكشف ، ويمر عبر مراحل من اليأس والحزن والمرارة والشك ، ويزداد استبطان الشاعر لتأملاته فى ديوانه أحلام فارس قديم . ففى القصيدة الأولى

(١) أقول لكم –ص ٨٤ .

(٢) الاعمال الشعرية الكاملة ٧٩/١ لصلاح عبد الصبور – دار الصورة بيروت ١٩٨٨ .

« أغنية الشقاء » التى يبدأها بالاعتذار للأصحاب لأن هذا العام أجدبت الأرض فلم تثمر الأشجار . يقول : .

شتاءُ هذا العامِ يُخبرُنى بأنّى
سأقْضى وحيداً ذاتَ شتاء
وأن ما مضَى من حياتى مَضَى هَباءْ

وفى نفس القصيدة يذكر عبد الصبور أن خطيئته هى شعره وهو من أجله صلب .

ويظهر كذلك تشاؤم الشاعر واضحاً كل الوضوح فى آخر قصيدة فى المجموعة المسماة « مذكرات بشر الحافى » المجلد الأول ص ٢٦٣ حيث يصور الحياة وقد سرى بها العفن متجاوزا كل الحدود ، وحيث يبدو الإنسان مسخاً كئيباً فى عينى الإله .

وفى ديوانه « تأملات » تراه يشكو من تأثير حلم مفزع يعاوده من حين لآخر ، يرى نفسه فيه وقد قتل ، وأفرغ جوفه ، وعلق معروضاً فى متحف .. وهو يشير بهذا إلى آماله البعيدة التى تصل به إلى حد تمزيق المارّة ، وإعادة خلقهم من جديد . فهذا هو حلمه القابع فى ضميره والذى لا يفتأ يعاوده ويشغله ، وهو إعادة الحياة الإنسانية بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها .

هذه المرحلة التأملية تكشف عن الرؤى المتعددة ، والمراحل النفسية التى مر بها الشاعر من حزن ويأس ، وغربة وتأمل ، ثم أخيراً التوجه إلى الإنسان بعفوية وعذوبة وروح شفافة تحاول تحقيق الصفاء النفسى والروحى للشاعر ، وتصل به أحياناً إلى حد الصوفية المشرقة ، وإلى الدخول فى معان من الحب الروحى الذى يشع سعادة وبهجة .

الموقف الإبداعى

وعلى الرغم من أن موقف الشاعر الإبداعى لا يمكن فصله عن موقفه الفكرى

فإننا نجد من الضرورى أن نقف فى موقفه الإبداعى عند بعض الأدوات الجديدة التى يستخدمها الشعر الحديث فى بناء القصيدة ، وتحقيق الكيان العضوى الموحّد فيها، وكيف ظهرت عند صلاح عبد الصبور .

هذه الأدوات ربما كان لها فى ماضى الشعر وجود ، إلا أن وجودها فى الشعر الحديث يختلف اختلافا جذريا ، ونقصد بهذه الأدوات عناصر: المونولوج الداخلى، والصورة الشعرية، وأساليب الرمز وأبعاده ، مرة بالأسطورة ، ومرة أخرى بالتضمين ، محاولين الكشف عن خصوصيات هذه الأدوات من خلال استخدامها استخداما ينتمى للشاعر نفسه ، ويفرده أو يميزه عن غيره .

والمعروف لنا جميعاً أن الأشكال والمضامين فى حركة الشعر المعاصرة ظلت ما يقرب من نصف قرن أو يزيد فى تغير دائب مستمر . وقد كانت كذلك فى أوروبا من أواخر القرن الثامن عشر . وهذا شىء نراه طبيعيا إذا أدركنا طبيعة التطور فى عالم الحياة .. فى طبيعة الأشياء ، وليس لأحد أن ينكر انطلاق الواقعة ، أو يدعو على تأخير عجلة التطور ، أو إرجاعه إلى الوراء ، لأن فى هذا تناقضاً فى فهم الماضى نفسه ، فى عظمته وقوة إبداعه ، وفى [illegible] . وهذا الماضى نفسه قد سار هو الآخر فى عجلة التطور ، فأوجد مزيجا من الجديد [illegible] كأنما التكرير ، ويدعو إلى الانفتاح والتطور المستمر ، ويرفض الجمود أو نوع من الانغلاق ، ذلك لأن طبيعة الإبداع تكمن فى خلق حركة فى سكون الأشياء ، وثورة على الجامد والبالى ، وهذا هو سر حيوية الإبداع الأدبى ، والنقد على السواء إذا ظلا بعيدين عن السكون والجمود ، وإذا كانا يصدران عن طبيعة خلاقة .

ولقد طرح النقاد المعاصرون فى غير موضع ما تتسم به القصيدة الحديثة ورأوا أن فيها من الأدوات الفنية ما يختلف فى النوع والاستخدام عما كان عليه من قبل، وكلها وسائل تعبيرية أولها : المونولوج الداخلى:

والمقصود به حديث الشاعر إلى نفسه ، حين يحاول الشاعر أن يسجل ما يجرى داخل النفس من مشاعر ، أو حين – وهذا هو الأغلب – تتغلب على الشاعر

وتسيطر عليه أزمة داخلية ، أو موقف تجاه الحياة ، أو الوجود أو متناقضات وأزمات الحياة المعاصرة . أى حينما يريد أن يفرغ ما بداخله من توتر فيلجأ إلى حديث النفس للنفس .

وقد يتحدث الشاعر القديم إلى نفسه ، ولكن لم يكن حديثه على هذا النحو الذى نراه عند الشعراء المعاصرين . كان الشاعر القديم يتساءل أو يشكو الزمان ، ولكن فى صورة متقطعة .. ولم يكن موضوعا غالبا أو سمة أو ظاهرة مطردة على النحو الذى نراه اليوم .

أما الشاعر الحديث فقد أصبح خطاب النفس عنده وسيلة أساسية من وسائل التعبير عن النفس ، أى عن الحركة المتصلة بأعماقه والتى تأخذ أشكالاً متباينة : مشاكل الحياة .. المجتمع .. أعماق النفس ، وهى فى الغالب أزمة الفرد الكاشفة عن رؤياه وهى تعكس تأملات الشاعر فيما يحيط به من ناحية ، وفيما ينبع من رؤى فكرية أو إنسانية من ناحية أخرى .

اقرأ قصيدة « يا نجمى يا نجمى الأوحد » للشاعر صلاح عبد الصبور وهى من مجموعة ديوان « الناس فى بلادى » [1] فسترى حديثاً طويلاً. وسواء استعان فيه بالحوار أو بالمناجاة ، فإن أبيات القصيدة تحكى مناجاة نفس وتسجل كل أعماقها ، تتداعى فيها معانى الألم والتعب والكآبة والمرح المغلول الأقدام ، والإنسان المقصوم الظهر ، والليل الموحش والرعب .. كل هذه المعانى تشكل خط الفعل المتصل فى الأبيات وتكشف عن مكنون إنسان يعانى أزمة الإحباط من حياة تخلو من النور ومن الحب.

يا نَجْمى .. يا نَجْمى الأوحدْ

مازِلْنا – مازَال العالمُ

مازالَ كئيباً .. مازالا

وأنا أصعدُ

---

(١) الناس فى بلادى ص ٧٥ مطابع الشروق ١٩٨١ القاهرة .

وأدقُّ على صَدْرِ البابْ

ويُجيب الصوتُ المجهودْ

إنْ كنتَ صديقاً فتقدمْ

وأقولُ « سلاما »

وأنا لا أملكُ من دنياى سوى لفظ سلامْ

ونما فى قلبينا مَرَحٌ مغلولُ الأقدامْ

مرحٌ خلابٌ كالأحلامْ

وقصيرُ العمر

هل يضحك يا نجمى إنسانٌ مقصومُ الظهرْ ؟

والقصيدة كلها يتصاعد فيها هذا الإحساس المهيمن ، والذى يركز على الحزن والضياع حيث يتجه نحو رفض قيم ينبذها لفسادها ، وهى كثيرة من حوله يلوذ بنفسه ويفكر ويحلل ويتوغل فى أعماق ذاته ، يبحث عن جواب شاف لعلامات الاستفهام الكثيرة التى تحتاج إلى إجابة أو حل .. يبحث عن أمل.. عن حب .. عن شئ يظفر به بدافع الوصول إلى نوع من الهداية تتوهج عندها الحواس.. وهذه الهداية قد تكون الحب أو كشفا صوفيا يخرجه من الأزمة أو التوتر الذى يعانيه .

الصورة

أما العنصر الثانى فهو الصورة التى خرجت فى الشعر الحديث من مجرد علاقة جزئية بين مشبه ومشبه به ، ومن مجرد المهارة والبراعة فى الدقة والمقابلة إلى نوع من المشاهد أو اللقطات الموحية والمتتالية فى سرعة تنقل لك صورا متلاحقة مرئية ومسموعة ، أشبه بما نشاهده فى أفلام السينما ، ولذلك أطلقوا عليها كلمة « المونتاج » بحكم كونها مشاهد متلاحقة تشبه ما نراه من لقطات متتالية على شاشة السينما .. ولأنها تسرع وتتلاحق ، ومن مجموعها تشكل لك

رؤية كلية .

أطلق النقاد على الصور الحديثة كلمة « المونتاج » لاقترابها من عالم السينما ، وأنا شخصيا أفضل أن أطلق عليها كلمة « الخيال البرقى » لأنها صور تشبه البرق فى توهجه وسرعته وإشعاعاته الضوئية ، ولأن التعبير نفسه أقرب إلى الشعر والفن معا ، وهو مستخدم اليوم فى عالم الفنون التشكيلية . فالصور هنا تتلاحق وتتابع فى ومضات سريعة أشبه بومضات البرق .

هذا النوع من المونتاج أو من الخيال البرقى حسبما تريد أن تسميه ، قد ظهر مع رواد حركة الشعر الجديد ، عند السياب ، والبياتى وصلاح عبد الصبور ، والماغوط، وغيرهم كثيرون فى مرحلة الستينيات والسبعينيات وكان يُستخدم عند هؤلاء بشكل يحقق تماسك التجربة ، لأن الشعراء بعد هذه المرحلة أى فى الثمانينيات والتسعينيات كثيرا ما يلحق الصورة بالصورة على نهج سيريالى تتوالى فيه الصور بشكل رمزى لا يخضع للمنطق وقد يتشتت فلا يبلغ الإحكام ولا يحقق التجربة .

ولنأخذ مثالاً الآن من استخدام صلاح عبد الصبور لهذا النوع من الصور يقول:

مطرٌ يَهْمى وبَرْدٌ وضَبابْ

ورعودٌ عاصفة ..

قطةٌ تَصْرُخُ من هَوْلِ الْمَطَرْ ..

وكلابٌ تَتَعاوى ..

مطرٌ يَهْمِى وبَرْدٌ وضَبابْ

وأتينا بوعاءٍ حجرى

وملأناه تُرابا وخشَبْ

وجلَسْنا

نأكل الخبزَ المقَدَّدْ

وضَحِكْنا لفكاهة

قالَها جَدِّى العجوزْ

وتسلَّلْ

من ضِياء الشَّمْس مَوْعِدْ

فتفاءلْنا وحيينا الصباحْ

وبأقدام تَجُرُّ الأحذيةْ

وتَدُقُّ الأرضَ من وقْعٍ مُنَفِّرْ

طرقوا الباب علينا [1] .

هذه الأبيات تكشف عن هذا النوع من الصور السريعة المتتابعة والتى تعبر عن حالات ذهنية ، وعن رؤية تفصح عن نفسها من خلال هذه الومضات الخاطفة فى خطوط سريعة ولكنها حية . هذا النوع من التصوير قد أخذ ينتشر حتى يومنا هذا ، ولكنه في مراحله الأولى ، كما أومأنا سابقا ، وكما يبدو من الأبيات السابقة، لم يكن يُصابُ تيار الصور المتلاحقة هذا بالتشتت والانفلات كما هو الآن ، وظل الشاعر يضبط هذا الخيال البرقى إذا صح هذا التعبير ، فظهر واضحاً عند بدر شاكر السياب ، وخليل حاوى ، والماغوط وغيرهم . بل إن بعضهم مثل خليل حاوى كان يخاف أن يكون فى تلاحق هذه الصور على هذا النحو ما يؤدى إلى الغموض أو التشتت ، فكان يضطر أن يكتب مقدمة نثرية لقصيدته يشرح فيها ما يريد أن يقوله .. [2]

ولعل القارئ لهذه – ولمثيلاتها كثير عند عبد الصبور – يلاحظ أنه يلتقط صورة من فئات الحياة ، ولا يجد غضاضه فى أخذ مفرداته من واقع الحياة الذى تعيشه ويلتصق بنا . لذلك فهو واقع حميم ودافئ ، فإذا التعبير على بساطته يمتلئ بشحنة

---

(١) قصيدة « أبي » ديوان الناس في بلادي ط دار العودة بيروت ص ٢٤ .

(٢) الرحلة الثامنة جبرا إبراهيم جبرا ص ٣٥ وما بعدها المؤسسة العربية للنشر بيروت .

عاطفية ، فيصدر عندئذ حاملاً دهشته. دهشة يحملها الشعر إلى القارئ بلفظ قريب ومعنى كبير . شعر الألفة الذى يبلغ تأثيره فى غير ضجيج وفى غير طنطنة .. لذلك كانت الموسيقى هنا هى موسيقى النفس أى ما يشع من الصور من الصدق الذى هو عدو البهجة والسطحية .

فكلمات مثل « قطة تصرخ من هول المطر » ، وكلاب تعاوى ، ثم الوعاء الحجرى ، والتراب والخشب ، والخبز المقدود .. وجدى العجوز وغير ذلك هى من مفردات الواقع المعيش يرفعها الشاعر إلى مستوى الفن .

ولعل هذا الاتجاه فى التعبير أن يكون من تأثير الشاعر والناقد الكبير ت. س. إليوت T. S. Eliot الذى كان له تأثير على كثير من رواد هذه المرحلة ، وعلى الأخص صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب .

فعندما قرأ صلاح عبد الصبور شعر إليوت تحولت لغته ، وقد اعترف هو نفسه بذلك حين يقول :

« حين توقفت عند الشاعر ت. س. إليوت فى مطلع الشباب لم تستوقفنى أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتنى جسارته اللغوية . فقد كنا نحن، ناشئة الشعراء ، نحرص على أن تكون لغتنا منتقاه منضدة ، تخلو من أى كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج .... وكنا أسرى للتقليد الشعرى العربى الذى يؤثر أن تكون للشعر لغته الخاصة ، المجاوزة للغة الحياة ، والبعيدة عنها فى بعض الأحيان .

ويقول :

« وكانت السليقة العربية تنكر أبياتاً كهذه الأبيات من قصيدة : «الأرض الخراب»

فى الساعة البنفسجية ساعة المساء التى تعود

إلى البيوت ، وتعيد البَحّار إلى بيته من البحر

« والتايبست » إلى بيتها في موعد الشاى لتنظف المائدة

من بقايا الإفطار ، ولتشعل الموقد ، وتُخرج الطعام من عُلَب الصفيح

لقد تدلت من النافذة منشورةً خوفَ السقوط

أطقمها الداخلية ، وهى تجف ، إذ لمستها أشعة الشمس الغاربة

وتكومت على الأريكة (التى تتخذها سريراً فى الليل)

جواربها وشبشبها ، وقمصانها ، مشداتها

ويقول :

إن هنا ألفاظاً لم نعتد استعمالها فى الشعر (التايبست - الشاى - علب الصفيح - الغسيل المنشور - الأطقم الداخلية - الجوارب - المشدات .. الخ) ومما لاشك فيه أنها هى الكلمات الوحيدة التى تستطيع نقل الصورة التى هدف إليها الشاعر » [1].

ولم يقف عبد الصبور عند هذه الإشارة التى يعترف فيها بتأثره بهذا الأسلوب فى التقاط الصور من الواقع الأليف ، بل ذكر أمثلة وشواهد من شعره تؤكد تأثره بهذه السمة من تلك الأمثلة قصيدة « شنق زهران» التى يصف فيها فلاح دنشواى بقوله :

وبعينيه وَسَامَةْ

وعلى الصُدْغِ حَمَامَةْ

مَمْسِكاً سيفاً ، وتحتَ الوشمِ نبْشٌ كالكتابَةْ !!

كما أعلن تأثره بهذا الأسلوب فى قصيدته « الحزن »

يا صاحبى إنى حزينْ

طَلَع الصباحُ ، فما ابتسمتُ ، ولم يُنِرْ وَجْهى الصباحْ ..

---

(١) حياتى فى الشعر ص ص . ٩٠ ، ٩١ .

وخرجْتُ من جَوف المدينةِ أطلبُ الرزق المُتاحْ ..
وغمَسْت فى ماءِ القناعة خبزَ أيامى الكَفَافْ ..
ورجَعْتُ بعدَ الظهرِ فى جيبى قروشْ ..
فشربْتُ شاياً فى الطريقْ
ورتَقْتُ نعلى
ولعبتُ بالنرد المُوزّع بين كَفّى والصديقْ
قُلْ ساعةً أو ساعتين ..
قُلْ عَشْرةً أو عشرتين ..
وضحكْتُ من أسطورةٍ حمقاءَ ردّدها الصديقْ
ودموع شحاذٍ صفيقْ

ولم يسلم عبد الصبور عندما أصدر هذه القصيدة من النقد اللاذع الذى كان معظمه اعتراضا على قاموس المشهد الأول من القصيدة ، والذى يتضح تحرره من اللغة الشعرية التقليدية .. إلى لغة رآها الشاعر أكثر ملاءمة لنقل الصورة التى يريدها.

الرمز بالأسطورة

سبق أن أشرنا فى مقالنا السابق عن « أعلام الدعوة إلى التجديد فى شعرنا المعاصر » أن « الأسطورة » كانت من العناصر الهامة التى اعتمدت عليها التجارب الجديدة فى حركة الشعر المعاصر ، مثلها مثل الاستعانة بالشخصيات التاريخية ، والأحداث ذات المغزى ، والحوار المقتبس أو المبتدع . والأقصوصة أو الحكاية . واستخدام الأسطورة فى الشعر معروف منذ القدم ، لارتباطها بالروح الشعبية من جهة ، ولما تحتوى عليه من ثراء فى الخيال وقدرة على الإيحاء ، ولما تحمل من شحن عاطفية شديدة الجاذبية والتأثير .

وقد برع الشعر الحديث فى استخدام الأسطورة ، وانتقل بها من مجال

الاستخدام الجزئى الساذج إلى التفاعل معها بعمق ووعى ، فمن الشعراء من أعاد طرحها بمفاهيم تعكس ما يصطرع فى نفس الشاعر من رؤى اجتماعية أو سياسية أو إنسانية عامة .

وثمة عوامل مختلفة ساعدت على خلق هذا الوعى عند الشعراء المعاصرين . من هذه العوامل : التأثير الغربى والثقافة الأوروبية ، وتأثر رواد الحركة الجديدة بنتاج شعراء أوروبيين معاصرين من أمثال ت. س. إليوت T. S. Eliot وازرا باوند Ezzra Pound ، واديث سيتول Edeith Setwell وغيرهم .

وبالإضافة إلى هذه الطائفة من الشعراء الأوروبيين ، فإن ثمة تأثيرا آخر يأتى من اطلاع أدبائنا وشعرائنا المعاصرين على الفكر الحديث الذى برز من آثار فرويد ، ويونج ودراستهما لعلاقة الأسطورة باللاوعى الإنسانى، وأثر علم النفس فى الأدب والعكس . ثم لا ننسى دراسات «جيمس فريزر» James Frazer فى كتابه الهام (الغصن الذهبى) الذى ترجمه « جبرا إبراهيم جبرا » والمسمى The Golden Bough ، والذى صدر فى نيويورك عام ١٩٦٣ .

وقد وجد شعراؤنا الجدد فى الأساطير حقلاً خصباً ، وزاداً طيعاً ومثيراً للتعبير عن معانى البعث والإحياء والخصب والجدب، وعلاقة الإنسان بالطبيعة . والأهم من كل ذلك هو تعبيرهم بالأساطير عن واقعهم الأليم، وعن حياتهم الشخصية وظروف مجتمعهم ، والقضية العربية ، ونكبة العرب فى فلسطين ..

وتجدر الإشارة هنا إلى أوجه الخلاف بين الأسطورة وبين التراث الشعبى فكل منهما يصلح مادة شعرية ، وكلاهما يعبر بطريقة ما عن روح الشعب وموقف الشاعر منه . ومعروف أن الأسطورة أقدم من القصة الشعبية ، فالأسطورة منذ القدم تتعرض لتفسير الكون على نقيض القصة الشعبية التى قد تعرض لحادث صغير من أحداث الحياة اليومية ، أو التعبير عن تجربة إنسانية فى سياق يسهل انتقاله عبر الأجيال كما يسهل حفظه .

---

(١) المرجع السابق ص ص ٩٢ ، ٩٣ .

ولقد استخدم الشعراء الجدد الأسطورة ، وانتشرت فى شعر بدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتى ، وخليل حاوى ، ويوسف الخال بشكل ظاهر ، أما شاعرنا عبد الصبور فقد استخدم الأسطورة ، ولكن بقدر أقل من هؤلاء ، وفى مناسبات خاصة ، أما القصة الشعبية فربما كانت عنده أكثر بروزا من الأسطورة .

وقد أوضح صلاح عبد الصبور استخدامه للأسطورة والقصة الشعبية بشكل دقيق فى الفصل الذى كتبه عن استخدامه للأسطورة فى كتابه «حياتى فى الشعر»[1] ولقد كانت لأسطورة « إيزيس وازوريس » تأثير خاص فى نفوس المصريين مثل ما كان لعشتار بابل من تأثير على شعراء المشرق .

ومنشأ اهتمام الوعى المصرى بأسطورة إيزيس هى أنها كانت فى نظر المصريين المثل الحى لحنان الأم ووفاء الزوجة التى تفانت فى حب ابنها (حورس) ، وفى الإخلاص لزوجها (إيزوريس) . فقد أعادت زوجها للحياة بفضل إخلاصها ، وبفضل قواها السحرية ، وقامت بتربية ابنها حورس بعيدا عن شرور عمه حتى كبر وشب عن الطوق ، وانتقم لأبيه من عمه[2].

والقارئ لقصيدة « أغنية للقاهرة » لصلاح عبد الصبور يلاحظ أنه أخذ روح الأسطورة وهو بصدد حديثه عن القاهرة التى كانت محبوبته فجعل منها صورة إيزيس وجعل من نفسه صورة إيزوريس .. واستطاع عبد الصبور أن يخلع على علاقته بمدينته الحبيبة القاهرة الفكرة القديمة الراسخة فى أذهان المصريين التى تعبر عن الحب والإخلاص والتضحية والوفاء . فقد جعل عبد الصبور من القاهرة إيزيس التى جمعت عظامه المفتتة والمبعثرة فى شوارع المدينة ، ووضعتها فى تابوته المنحوت من جميز مصر . يقول :

وأن أذوبَ آخرَ الزمانِ فيك ..

وأنْ يضم النيلُ والجزائرُ التى تشقُّه .. ،

(١) حياتى فى الشعر ص ص ٩٨ - ١٠٤ .

(٢) راجع دكتور إبراهيم نصحى فى تاريخ مصر فى عهد البطالمة - الأنجلو - القاهرة ١٩٨١م.

والزيتُ والأوثابُ والحجر ..

عظَامِيَ المُفتّتَة ..

علَى الشوارعِ المُسَفْلَتَة ..

على ذُرا الأحياءِ والسّكَكْ ..

حتى يلم شملَها تابوتيَ المنحوتُ من جميز مصر [1]

وأشار صلاح عبد الصبور إلى عودة إيزوريس رمزاً لعودة الخصب ، فالخصب يعود بعودة إيزوريس . وكما أن الربيع يرمز إلى الخصوبة والشباب ، والخريف إلى الجدب والجفاف فقد استطاع عبد الصبور أن يلمح بذلك فى قصيدته « الطفل العائد » التى ربما اعتبرناها ترتبط بأسطورة (إيزوريس) من طرف ما ، وذلك حين ينتشر الجدب باختفاء الطفل :

وانتظرْنا خَطْوَهُ المُخْضَرَّ فى كلِّ ربيعْ ..

وشكَوْنا جُرْحَهُ خلالَنا ..

وتَسَلّيْنا بكاسٍ مُرّةٍ من يأسِنا ..

وتناسيناه إلا رِعدةً تجتاحنا أول أيامِ الربيعْ .

وتأخذ فكرة الخصب والجدبُ فعلها فى مسار القصيدة فيقول :

عِنْدَما يَخْلَعُ صيفٌ ثوبَهُ بعدَ شتاءٍ مكفهرِ الوجهِ قاس .

وعلى عَقبيهما يأتى خريفٌ مجدبٌ دونَ نداوَة ..

وهكذا تختفى أسطورة الخصب والجدب ، وتظهر من حين لآخر بين ثنايا الكلمات والصور .. حتى لتكاد أن تكون أسطورة إيزيس وايزوريس مختفية وراء النص :

---

(١) صلاح عبد الصبور – الأعمال الشعرية الكاملة ، جـ ١ ، ١٩٨ .

قُلْ لنا يا أيها العائدُ من أىِّ طريقٍ جئتنا
أىُّ كفٍ مَسَحتْك
وعلى بَحْرِ الليالى حَمَلَتْكَ
نَحْوَنا [1]

ويحدد صلاح عبد الصبور تأثره بالقصص الشعبية وتأثره بها فى قصائده ، فقد كتب فى عام ١٩٦١ قصيدته : « مذكرات الملك عجيب بن خصيب » متخذا من قناع شخصية فولكلورية قناعا للتعبير عن آرائه وبعض شواغله وهمومه الفكرية . والملك عجيب بن خصيب أحد ملوك ألف ليلة وليلة يرد ذكره فى «حكاية الحمال مع البنات ». وهى قصة رجل خرج عن ملكه حين أدركه السأم ، ويمضى الرجل فى رحلته يجوب الأقطار تاركا بلاطه الملكى الملئ بالتخليط فى كل شئ فى الأفكار والسفسطة .. ثم هو يشهد الشر ويقترفه فلا يجد له طعما .. إن الشاعر يرمز لهذا البلاط بهذا الكون الذى يزدحم حوله الشعراء بحديثهم المملول الملفق على حد قول الشاعر . فكان خروج «عجيب بن خصيب » رمزاً للشخص الذى تضيق نفسه بألوان الزيف المحيطة به والبحث عن الحقيقة التى لابد أن تكون مختفية وراء هذا الزيف .

أبحَثُ فى كلِّ الحنَايَا عنْك يا حبيبتى المُقَنَّعَةْ
يا حَفْنَةً من الصَّفاءِ ضائعَةْ

وتبدأ الرحلة الباطنية بحثا عن الحقيقة : أهى فى الأجساد الجوعى ، أم فى الغيبة بالمخدر أم هى فى الحلم ؟ إن الحقيقة التى يجدها الملك عجيب بن خصيب هى أن الإنسان قد سقط كما يسقط البهلوان فى الشبكة [2] .

وقد حاول صلاح عبد الصبور محاولة أخرى فى قصيدته « الخروج» من ديوانه

(١) صلاح عبد الصبور – الأعمال الشعرية الكاملة ، ١٣٤/١ .

(٢) قصتى مع الشعر صفحات ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ .

أحلام الفارس القديم ، حاول فى هذه القصيدة استخدام خطوط هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة واستطاع أن يجعل من هذه الهجرة بعداً ثانياً للقصيدة يجرى تحت سطحها ، كما يقول الشاعر . أى أن المستوى الثانى للقصيدة هو التعبير عن تجربة شعورية تهيمن على الشاعر ، ألا وهى توق الإنسان إلى التحرر، والانتقال من الظلام إلى النور حيث « مدينة الصحو الذى يزخر بالأنوار» وحيث الحياة فى مدينة الضوء .

مدينة الصحو الذى يزخرُ بالأضواء

والشمسُ لا تفارقُ الظهيرةْ

مدينةُ الرؤى التى تَشْرَبُ ضوءا[1]

ويقول : الشاعر فى تعليقه على القصيدة : « ولو تتبعنا تفاصيل صور القصيدة لوجدنا كثيراً من الإشارات إلى التجربة النبوية المناظرة مثل » :

أخرجُ كاليتيمْ ..

لم أتخيرْ واحداً من الصحابْ

لكى يُفدِّينى بنفسه ، فكل ما أريد قتلَ نفسى الثقيلة

ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلِّل الطلاب

فليس من يطلبنى سوى أنا القديم [2]

وواضح من الأبيات أنه يتبع خطوط الانتقال والهجرة بعد أن يضفى عليها موقفه ورؤيته الشخصية .

وكذلك فعل فى قصيدته « أغنية للشتاء » وهى القصيدة التى أعطاها بعدا آخر استوحى فيها سيرة المسيح فى بعض مواقفه يقول :

(١) أحلام الفارس القديم ص ص ٤٠ ، ٤١ .

(٢) نفس المصدر والصفحة .

الشعر زلّتى التى من أجلها هَدَمْتُ ما بنيتْ

مِنْ أجْلها صُلبتُ

وحينما عُلّقتُ كان البردُ والظلمةُ والرعدُ

تُرجّنى خوْفاً

وحينَما ناديتُهُ لَمْ يَسْتَجِبْ

عَرَفْتُ أننى ضَيّعْتُ ما أضَعْت [١]

وهكذا نرى طريقة صلاح عبد الصبور فى استخدامه للأسطورة ، فهو أحيانا يستعين بالمبنى أو الهيكل العام للأسطورة ، وأحيانا أخرى يكتفى باستيحاء الخط العام ، وفى مرات أخرى يستخدمها استخداما جزئيا يرتبط بصورة واحدة أو عدة صور جزئية داخل القصيدة .

ولكنه يرى أن الأسطورة تقوم فى جميع الحالات بمنح القصيدة طاقة وعمقا يختلف عن عمقها الظاهر ، كما تعبر الأبعاد الثنائية التى تجسد فكر الشاعر ورؤيته للحياة ، فتنقل تجربة الشاعر من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى أعم وأشمل وأكثر خصوصية [٢] .

هذه هى بعض الأدوات الفنية التى استخدمها صلاح عبد الصبور فى تعبيره الفنى . ولكن الأهم من ذلك كله شاعرية صلاح عبد الصبور ودلائل القدرة الشعرية عنده فهى فى نظرنا الأساس الذى يفرد الشاعر ويجعله نسيجا وحده .. ونعنى به أولاً تحويله للغة من شكلها السكونى إلى لغة جديدة متفجرة وثائرة؛ إن قيمة أى شاعر إنما تكمن فى تفجير اللغة أى تبديل حركة اللغة وإيقاعها وتبديل القرائن والعلاقات . وقد استطاع عبد الصبور بحق أن يبتكر لغته الخاصة .. لغة صادرة عن قريحته لا عن ذاكرته ، لغة تأخذ من لغة الحياة توترها وإيقاعها

(١) أحلام الفارس القديم ص ١١ .

(٢) حياتى فى الشعر ص ١٠٠ .

وشحنتها العاطفية ، لغة خفيفة الوزن تنساب طواعية كأنها السهل الممتنع. والسر يكمن فى أبعاد حريته التى تدفعه بثقة إلى بناء وتشكيل أساس لغوى ، وجعله سبيلا إلى إبراز ما يدور فى فكره من وحى هذا العالم الممسوخ ، ومن شوقه الدائم إلى تغييره وتجميله .. ولقد حاول بحق أن يجعل لما تعرض له من مشاكل النفس والحياة حلولاً وإجابات صحيحة وشافية لنفسه على الأقل .

والحق إن إعجابنا بشعر صلاح عبد الصبور هو عبارة عن تيار خفى من الإحساس المستمر نشعر به دائما فى كل قصائده .. إنه صوته الداخلى المميز ، والذى تنبض به لغته .

وإذا كان لنا أن نختم هذه الدراسة بكلمة أخيرة فإننا نختار ما قاله رفيق دربه وصديقه الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى الذى يقول :

« لقد استطاع صلاح عبد الصبور أن يكتب شعراً عصرياً .. لا لأنه كتبه سنة ١٩٧٩ أو ١٩٨٠ ، ولكن لأنه استطاع أن يقدم فيه دلالته العصرية . لم يكتب عن أشياء العصر أو أحداث العصر ، وانما استطاع أن يعكس روح العصر » [1] .

وقد أصاب الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى فى إشارته للمعاصرة فى شعر صلاح عبد الصبور . فالمعاصرة هى فى الحقيقة إدراك من الشاعر للإنسانية من خلال عصره . وعندما نقول هذه القصيدة معاصرة ، إنما نعنى أن القصيدة استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر فى صورها وكلماتها وموسيقاها ، وفى طرائق تعبيرها وصياغتها ، وفيما تتضمنه من قيم العصر وفكره .

ومن ثم فالشاعر المعاصر هو الذى يستطيع أن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية فى زمنه ، وأكثرها شيوعا وذيوعاً بين معاصريه ، وأعمقها تأثيراً فى أفكار الناس وأذواقهم .

على أن قيمة الإحساس بالعصر لن تتحقق عن طريق شعر يعطيك أوصافاً

---

(١) قضايا الشعر الحديث – جهاد فاضل ص ٢٦٠ مطابع الشروق .

للعصر من الخارج ، فإن مثل هذه الأوصاف الخارجية لن تلبث أن تتجرد مفضوحة على التو تحت نظر أى خبير بالنسيج الشعرى .

ومن هنا كان لابد للمعاصرة إذا أريد لها أن تكون فنا أن تحقق تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة ، والتى لا يمكن مقارنتها بغيرها والتى جعلناها أساسا للتجربة الحية على الدوام .

ولقد استطاع عبد الصبور أن تكون له دنياه الفنية المتميزة لغة وإيقاعاً وتوتراً وفكراً .

أدونيس

علي أحمد سعيد (١٩٣٠ - ....)

الإبداع - الحداثة - النقد

استقر الشاعر على أحمد سعيد بعدفترة من حياته على لقب أدونيس، فقد كان يُطلَقُ عليه فى قريته قرب أنطاكية اسم على أحمد سعيد، وأحياناً اسم « على إسبر » . وقد أشار هو إلى ذلك فى بعض أشعاره : فى كتاب التحولات أقاليم الليل والنهار ،حين نادى بقولته المشهورة : يلزمنى الخروج من أسمائى ، يقول :

يلزمنى الخروج من أسمائى
أسمائى غرفة « مُغلَقة »
جُبٌّ غائب ...
على إسْبر ، على أحمد سعيد ، على سعيد ، على أحمد إسْبَرْ
على أحمد سعيد إسْبُرْ ...
يصارع يتكسَّر كالبلّوْر ..!!
وأدونيس يموت . (١)

ويبدو الشاعر هنا أنه ضيق بأسمائه ، لأنها جميعاً لا تردُّ للإنسان اسمه الحقيقى ، أو لأنها ليست بذات مدلول ، أو أنها لا تحقق له مايريد.

ثمة أصواتٌ تتعالى ...

---

(١) كتاب التحولات « أقاليم الليل والنها : يلزمنى الخروج من أسمائى » الأعمال الكاملة ، ٢ ، ص ١٩٢ ، بيروت ، ١٩٧١م.

البدعة ، البدعة ! المحدث ، المحدث !

تُبْطل سُنّةً قديمةْ

تَرُدُّ للإنسان اسمهْ

ونبكى !!(١)

والقصيدة من بدايتها تحمل شعوراً بالغربة والضجر والثورة والشعور بالحصار ...

ثمة سَلاسلٌ

مَساميرٌ

قُضْبـــــانٌ

بَشَرٌ بأقدام أربع تصهل ، وعلى اللّجامِ أحلامٌ وعطورْ

والشاعر برغم السلاسل والقضبان يرى من حوله بشراً بأقدام أربع تصهل ، ولكنْ فى رءوسها أحلام وعطور .

ويصل به الشعور بالتمزق واليأس إلى حد أنه يرى أبعاده أرضاً تتطاير فى هواء التاريخ ، تتقصّف ، تنطفئ

أنهضُ نحوكِ يا أبْعادِى

أرْضاً

تتطاير فى هواءِ التاريخ

تتقصفُ غُصْناً غُصْناً

انطفأت نيرانٌ خيامها ومعسكراتها ..

انطفأتْ شهواتُها ...

---

(١) نفس القصيدة ، ص ١٧٤ .

وتكرنش السرير والجَسَدْ

فهو والأرض يتقصفان ، يتهاويان ، يَذْبلان ، يجفان ، ينطفئان ..

فالأشياء كلها تجف ... حتى الأشجار والنباتات تذوى على عيدانها ... الأرض كلها سغب ، تقاسى زمناً عصيباً . وكذلك الشاعر عرف معنى السغب ، فأعلن الحداد حزناً على السنابل الخضراء ، وفى رأسه أحلام وعطور ، ولكنها أحلام لا عقل لها تفتقد الروية والنظر . ولكنها فى نفس الوقت تنتظر الخصب ، ولابد أن تموت من أجله ، تنتظر هجرة الطيور حيث تتواكب الآلاف من العصافير ، تسوق السحب أمامها فوق الأرض من أجل إحياء هذه الحقول المجدبة . وتنطلق إلى سمعك بذور ناضجة فى أحشائها ..

أرضاً

تتقصف غُصْنا غُصنْا

الجدار يصير دمعاً والدمع ضحكاً

النهار يكتهل حنيناً إلى الموت

كل شئ يسافر تحت راية البرعم

براعم النشورِ والقبورْ

القشّ والمطرْ

الزّرعَ والحصادْ

كل شيءٍ زهرٌ أسودْ

ومع ذلك فالحوانيتُ غيومٌ حُبْلى بالبَرْقْ

الشوارع قامات يكسوها الحُلْم .. (١)

---

(١) المرجع نفسه ، ص ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

فالشاعر كما نراه في القصيدة غاضب ممزق قلق يائس حين يرى كل شئ ينهار أمامه ... ولكنه برغم ذلك يحاول أن ينهض ، يتوكأ على عصاه، يحاول ما استطاع أن يغرس أشجاراً تُورقَ وتثمر في التو ، فهو ظمآن يشتهي الفاكهة ...

أنهضُ نحوكِ يا أبعادي

أتزوَّدُ بعصاي

أشتهي الفاكهة

أغرسُها أشجاراً تُورقُ وتُثمرُ للحالْ ،

أظمأ تصير إبريقاً ...

أدخلُ مغارة الليل ...

يصير طرفُها الأسفل ناراً والأعلى قمراً ...[1]

من هنا نستطيع أن نفهم لماذا صرخ الشاعر فقال : يلزمني الخروج من أسمائي. فليس ثمة اسم من هذه الأسماء التي ذكرناها ، تقوم بدورها، وتفصح عن دلالاتها . ولكن يبقى « أدونيس » من دون الأسماء الأخرى يبقى حياً حاضراً بنبضه وروحه من خلال القصيدة . فأسطورة أدونيس تراها راقدة تحت كلمات القصيدة بكل ثبات . ففكرة التوق والظمأ إلى تجدد الحياة وبعثها من جديد تلح على الشاعر . إن فكرة البعث بعد الموت تكاد تكون هي خط الفعل المتصل والملح علينا في القصيدة .

ويشير الدكتو أحمد بسام ساعي إلى هذه الفكرة حيث يرى أن غربة الشاعر بعد خروجه من وطنه سوريا وانتقاله إلى لبنان ، هي غربة يشعر فيها بضرورة وأمل، ضرورة البعث من جديد في أرضه الجديدة ، والأمل في تحقيق مالم يستطع تحقيقه في حياته الأولى في بلده .[2]

---

(١) المرجع نفسه ، ص ١٨٠ .

(٢) حركة الشعر الحديث في سوريا – دار المأمون للتراث – دمشق ص ٥٠١ ، د احمد بسام ساعي .

وأدونيس بمعناه الأسطورى له حضوره الواضح والمنتشر فى كثير من أعمال الشاعر عبر دواوينه وقصائده المختلفة .

فما هو أدونيس ؟ وماذا تقول عنه الأسطورة ؟

إنه ذلك الفتى الجميل الرائع الحُسْن الذى كانت تهيم به « ڤينوس »، بل قد تتلظى فى سعير حبه . وعندما شب أدونيس عن الطوق وصار شاباً يافعاً ، تعلم الرماية ، واتخذ من الصيد هواية ورياضة يتلهى بها . وكانت ڤينوس تصاحبه وترعاه ولا تفارقه لحظة . ومرت أيام وأعوام وهى تقيم معه فى الأدغال حيث يلهو مع كلابه ، ويطارد الوحوش الضارية .

وفجأة سمعت ڤينوس صرخة حادة مدوية فنهضت مذعورة ، وانطلقت تعدو حتى وصلت إليه ، فإذا هو قد انقض عليه خنزير برى بارز الأنياب فمزق فخذه . ووجدته ڤينوس ملقى على الأرض تسيل دماؤه على جمه ، ورأته وقد ذبلت عيناه وفارق اللون الوردى شفتيه .. لقد مات أدونيس .

أمالت ڤينوس رأسه على الكلأ الأخضر ، وانطلقت تبكى ، ثم سارت إلى عرش أبيها زيوس العظيم ، وتوسلت إليه أن يعيده إلى الحياة فأصدر زيوس أمره بأن يعود أدونيس بشرط أن يقضى ستة أشهر فى عالم الموتى، وستة فى عالم الأحياء .

هذه هى الأسطورة التى اختلف العلماء فى نشأتها ، أهى يونانية أم أشورية ؟ ولكنهم يتفقون جميعاً على دلالتها فهى ترمز عندهم لقوى الطبيعة، وتعبر عن تقلباتها ، وتشير إلى دورة فصولها . فالشهور التى يقضيها أدونيس فى عالم الموتى هى الخريف والشتاء حيث الجدب والجفاف .. جفاف الأرض والزرع . أما الأشهر التى يبعث فيها حياً فهى الربيع والصيف حيث الحياة والخصب ، والخضرة والنماء .[1]

---

(١) أدونيس وجماله الأسطورى - دكتور محمد صقر خفاجة ، مجلة الكاتب ، العدد الرابع ١٩٦١ ، ص ٥٣ ومابعدها ، وأساطير الحب والجمال عند اليونان - درينى خشبة ، جـ ٢ ، ص ٥٣ ومابعدها .

ونحن نعرف حياة أدونيس الأولى ، وخروجه من وطنه ، وما أصابه من جراء ذلك من مشاعر الحزن والإحباط النفسى ، فقد كانت غربته عن وطنه حداً فاصلاً بين عهدين ، كما كانت انطلاقاً للتعبير عن أرض جديدة يعمل على تحقيقها بكل قواه .

من يعرف هذه المرحلة ، ومن يقرأ شعر أدونيس ، ويقدر على فك رموزه يدرك أن اختياره لاسم أدونيس . كان فى الحق تعبيراً عن هذا الخط الواضح الذى يشكل موقفه الإبداعى والفكرى على السواء ، والذى ظل يجسد همومه وآماله فى محاولة العثور على وطن جديد ، وإنسان جديد ، وفكر جديد .

إن ثمة عواصف رهيبة مرت على حياة أدونيس فى فترة مبكرة من عمره أثرت تأثيراً قوياً فى نفسه ، وتركت خطوطاً عميقة كان من الصعب أن تنسى أو تتحول بسرعة إلى نقيضها ، لذلك بقيت مؤثرة فى وجدانه وفكره .

من تلك العواصف الحالة الاجتماعية التى نشأ بها أدونيس فى قريته الصغيرة فى ريف قرب اللاذقية ، ثم الحالة السياسية والاقتصادية المتردية، وغير المستقرة التى كانت تعيشها سورية فى مرحلة الأربعينيات، ثم فجيعته الرهيبة فى موت أبيه الذى مات محترقاً ، فظلت صورة هذا الموت طاغية تمزقه وتحرقه . كان لكل ذلك من غير شك تأثيره فى نظرة شاعرنا إلى الحياة ، وفى غضبه وثورته على أوضاعها الكريهة والممسوخة، والباعثة على الأسى ، ومن ثم الإصرار على تحويلها ، والنجاة من شرورها .

نجد ذلك مثلاً فى تحولات العاشق حيث يبحث أدونيس عن الخلاص. فيتخذ من شهر زاد رمزاً للأمل الذى ينقذه من عذابه ، كما استطاعت أن تخلص شهريار من عذابه .. ويرى أنه قد جاء الوقت الذى يتحقق له فيه ذلك الحلم الضائع الذى طالما أرهقه السعى وراءه .... إنه السعى الدائب إلى التحول من عصور الاستلاب إلى مشارف عصر ترفرف فيه الحرية المفقودة ... فشهر زاد فى نظر الشاعر لابد أن تخرج من سلبية كونها مجرد جسد إلى إيجابية تضئ فيها الطريق لشهريار ،

وانتشاله من وهدة الضياع . يقول :

لم يزَلْ شهريار

فى السرير المسالمِ ، فى الغُرْفَةِ المُطيعةْ

فى مرايا النهارْ ..

ساهراً يحرسُ الفجيعةْ

سَرقت وجهَه الكلماتُ الخفيفةْ

علّمتْه الثباتْ

فى سوادِ البصيرة ، فى زُرْقَة الحصادْ

بينَ أنقاضِه الأليفة

لم يزلْ شهريار

حاملاً سيفه للحصادْ

حاضناً جَرَّةَ الرياح ، وقارورةَ الرمادْ

نسيتْ شهرزاد

أنْ تضيء الدروب الخفيةْ

فى قرار العروق ...

نسيتْ أن تضيَ الشقوقْ

بين وجْه الضحية ..

وخُطى شهريار .[1]

---

(١) أدونيس – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة ، ط ١٩٧١ ، بيروت، ١٦٥/٢ – ١٦٦.

وواضح من الأبيات أن شهريار الضحية كان فى أشد ما يكون حاجة إلى شهرزاد تنتشله من ضياعه ، فكم عانى منه صغيراً . يقول :

أنا بالأمس لى الآهات بيتٌ

ولىّ الفقر سراجٌ ، والدم الأحمرُ زيتُ

كمْ تشربتُ العذابا

وانتشيتُ ..

وعلى الموج ارتميتُ ،

ورفعت القبرَ فى وجهى تلالاً وقبابا ....(١)

هذا الحزن لم يقهره أبداً ، بل كان دائماً على يقين أنه سيظفر بما يحقق له آماله ، ويحطم هذه الصخرة الصماء التى تقف حائلاً دون طموحاته .

فى غدٍ أنتَ صراعٌ لا يُحَدّ

وطموحٌ لا يُرَدّ

وغداً أنت ميادينُ بُطولهْ

تنشئُ الكونَ وتُبدْى وتعيد .

وهى نغمة عالية من التفاؤل والإصرار تكشف عن جميع قواه الداخلية من أجل التحول والتغيير ، وعن ثقة فى قدرته على ذلك .

والتوق إلى تغيير الظلام إلى نور ظل هم الشاعر الأول . وشاغله الذى لايكل ولايمل . وفى قصيدة « الصقر » التى ربما كانت تشير إلى شخصية عبد الرحمن الداخل صقر قريش الذى أحيا هناك فى الأندلس دولة جديدة ، ربما أراد الشاعر أن يكشف من خلال هذا الرمز إلى الإيحاء بفجر جديد يهفو إليه الشاعر :

---

(١) أدونيس – قصائد أولى : الأعمال الكاملة – حدود اليأس : أغنية إلى الطفولة ، ص ١٤ .

لو أنني أعرفُ كالشاعرِ أن أُغيِّرَ الفصولْ

لو أنني أعرفُ أن أكلمَ الأشياءْ ،

سَحَرْتُ قبرَ الفارسِ الطفلِ على الفرات ...

قبر أحيٌ في شاطئ الفراتَ

(مات بلا غُسْلٍ ولا قبرٍ ولا صَلاةَ)

وقلْتُ للأشياء والفصول ..

تواصلي كهذه الأجواءْ

مدّى لي الفرات ..

خلّية ماءَ دافقاً أخضرَ كالزيتونْ

في دَمي العاشقِ في تاريخي المسنونْ ...

ويقول في نفس القصيدة :

لو أنني أعرفُ كالشاعر أن أغيّرَ الآجالْ

لو أنني أعرف أن أكونْ

في الماء في العوسج في الزيتونْ

نبوءةً تُنْذِرُ أو علامةً ،

لصحْتُ يا غمامة

تكاثفي وأمطري ...

باسمي فوق الشامِ والفُرات ...

باللهِ يا غمامة ...

إن الشاعر يتمزق لموت أخيه الطفل ، ويرسل أحزانه الممزوجة بالأمل المشرق فهو فى ثورته وحزنه على واقعه الأليم تنبثق من داخله إشعاعات تنير له الطريق ... كل ذلك فى موجة عاطفية ملتهبة كأنها سبحات صوفية من الوجد والشوق ... ومع ذلك فهذا السيل العاطفى الذى يحوله إلى نبوءة أو علامة بقدوم الغمامة وهطول المطر فوق أرض الشام والفرات يعيش فى فؤاده.

إن العقم والجدب واليأس المأساوى يلحقه دائماً أمل بالغزارة والامتلاء والخصوبة ، أمل فى حضارة جديدة . فيأسه خلاّق على حد تعبيره . يقول :

والصقر فى متاهة فى يأسه الخلاّقْ

يبنى على الذروة فى نهاية الأعماقْ

أندلس الأعماق ...

أندلس الطالع من دمشق ..

يجمل للغرب حصاد الشرقْ ..(١)

إنه يحلم بانبثاق فجر يغير كل شئ ، يقْلب السكون والموت إلى حياة وديناميكية أى إلى حركة تنفجر هادرة ، على مستوى الشاعر نفسه الذى يقود هذا الانقلاب ، وعلى مستوى مجتمعه الذى لابد أن ينهض بعد نوم .

فمن أجل مستقبل حضارى للحياة تكون ثورته على الواقع، ويكون تبشيره بأرض جديدة ... إنه يحلم بتلك العصا السحرية التى تحول الرماد إلى نار والجدب إلى حياة .

وفى هذه الفترة من القلق الذى تتنازعه قوتان من السلب والإيجاب، كان تيار المياه الجوفية التى تنتشر وترقد تحت كلمات الشاعر وصوره ، هو تيار الأسطورة

---

(١) القصيدة نفسها ، ص ٤٠ .

التموزية أو أسطورة أدونيس التى يلتقى عندها الموت بالحياة، والجدب والخصوبة ، واليأس والأمل .

وأحياناً يستخدم القصص الشعبية ويرمز بالسندباد ، وفى جميع هذه الحالات لاتصنع الأسطورة الشاعر ، بل هو الذى يصنع الأسطورة ويضفى عليها رؤيته وموقفه العاطفى والاجتماعى والنفسى .

ومع ذلك فإن الذى يسود هذه الفترة هو وقوع الشاعر نهباً لصراع لا يرتوى بين الواقع والحلم ، ولكنه يظل يحمل عصاه السحرية التى تظل توحى إليه بإرادة التغيير والتحول .

فالزمن عند أدونيس يظل يجمع بين طرفين متصارعين ومتداخلين ممتزجين : الزمن الآنى الذى يجسد واقع الشاعر ، والزمن الآخر الممتد المتسع الشامل الذى يحتوى كل شئ الحياة والموت ...

انظر إليه كيف يجسد الحب من خلال عناصر الطبيعة من حوله ، يعيش الحب فى كل مايرى ومايقع تحت بصره ... إنه يعشق الحياة ، ومع ذلك ففكرة الموت ، وهى هنا الطرف المقابل لاتختفى من نفسه ، بل تبقى حية فى الظهارة الخلفية ، إنها قابعة فى ركن حىّ داخله . يقول :

يُحبنى الطريقُ والبيتْ ..

والحىُّ والميتْ ..

وجرَّةٌ فى البيت حمراء

يعشقُها الماءْ

يحبُّنى الجارْ

والحقلُ والبيدرُ والنارْ

تُحبنى سواعدٌ تكدحْ

تفرحُ بالدنيا ولا تفرحْ

وانظر إلى كلمة « تفرح بالدنيا ولا تفرح » بعد هذا السيل المتدفق والحار من حب الحياة ... إنها التعبير عن النقصان والحرمان، إنها الفرحة التى لم تتم ... إنها البحث المستمر للارتواء .. إنه الشوق الأبدى إلى لذة الاكتمال وفرحة الامتلاء بالحياة ، الشوق الأبدى الذى لايرتوى .

هذه هى بعض ملامح شعره حتى السبعينيات وبعدها استغرقته موجة من الغموض كادت تقضى على الصلة التى لابد أن تظل حية بين المبدع والقارئ .. فمرحلته الأولى أشد وضوحاً ... وكانت صوره أكثر أسطورية وأميل إلى التفاؤل كما رأينا ، وحتى فى دواوينه أغانى مهيار الدمشقى . وكتاب التحولات ، والمسرح والمرايا .

ففى هذه كانت صوره ، برغم مايغلب عليها من الغضب ونفاد الصبر واليأس ، ومايشيع فى رؤاه من مشاعر مثقلة بحس تاريخى فاجع، ففيها طاقات شعورية دفينة تدفعه إلى استعمال لغة تتسم بأساليب الخلق الجديدة.[1] وفيها نضارة رمزية يكسبها تشبّعها بالقدّيم غنى خاصاً .

ويؤكد جبرا ابراهيم جبرا فى مقاله عن أدونيس أن فى هذه الدواوين الثلاثة التى أشرنا إليها سابقاً ما يستحق التوقف والمنظر . ففيها نزعة إلى خلق الصور ، كما أن فيها تجربة تلقائية تقارب السريالية ، وتميل إلى حرية الموقف الصوفى الذى يتخطى العقل والمنطق محاولاً أن يمنحنا ماهو أعمق .

كما نجد فى الوقت نفسه محاولة فكرية واعية يفرضها الشاعر ويستخدم من أجلها الإشارات والرموز التى هى بعض لغة العصر .

ظاهرة الغموض

تتلو هذه المرحلة مرحلة أخرى يبلغ فيها الغموض حداً قد يستغلق على الفهم . لقد رأينا فى بعض أعماله السابقة غموضاً يغرينا بالسماع والتأمل ويحمل القدرة على أن يوهمنا على الأقل بأن فيما يقوله الشاعر مايستحق أن نتقراه بإمعان.

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا : النار والجوهر – أدونيس ، ص ٧٧ ومابعدها ، بيروت.

أما فى تجاربه الأخيرة فإن شعره ، وعلى سبيل المثال فى ديوانه «المفرد فى صيغة الجمع» ، قد يستعصى لغموض صوره على الفهم .

ونحن نعترف بأن ظاهرة الغموض قد استشرت واتسعت رقعتها فى بعض تجارب الشعر المعاصر ، وبخاصة عند تلاميذ أدونيس الذين استهوتهم الطريقة .

وكلنا يُسلّم بأن التعبير الفنى ... أىّ تعبير فنى لابد فيه من شئ من الضباب، وأنه لايسلم نفسه لقارئه من أول وهلة ، بل إن من الشعر مايحتاج إلى قراءة ثانية وثالثة لما فيه من عناصر الإيحاء والرمز .

ولكن هذا شئ والاستغلاق على الفهم ، أو التماس لغة الإلغاز عمداً، والإسراف فى التعمية شئ آخر .

فنحن نؤمن بمبدأ التوصيل فى الفن ... وبضرورة وجود صلة بين المبدع والمتلقى ، وإلا فكيف يتم التأثر ، وكيف تكون الاستجابة ، ثم التقويم والحكم اللذان يعتمدان أولاً وأخيراً على الفهم ؟ فالإحساس والفهم للآثار الفنية هما كالقبلة لايمكن أن تتم من طرف واحد .

وأدونيس شاعر وناقد معاصر له خطره ودوره وأهميته فى حركة الشعر ... نرى ذلك واضحاً فى إنتاجه الغزير شعراً ونقداً على السواء.

ومن ناحية أخرى فإن تأثير أدونيس على طائفة كبيرة من الشعراء الشباب، وخصوصاً من ظهر منهم فى الثمانينيات والتسعينيات، تأثير كبير.

ومن هنا تأتى الخطورة ، وتأتى المسئولية ، لأن كثيراً من شعر الشباب يزدحم بالصور المتلاحقة السريعة والغامضة غموضاً يستعصى على قارئه بدرجة لا تحقق الوصول ، كما تفرض التشتت والانفلات فلا تكتمل التجربة ... وهذا فى حد ذاته جانب سلبى خطير .

أدونيس والحداثة

ما أظن أن كلمة قد أثارت اهتمام الناس وانشغالهم كما فعلت كلمة « الحداثة» . فمنذ مايقرب من ثلاثين سنة تقريباً وأنت تجد عند الشباب، أينما توجهت ، اهتماماً خاصاً بالكلمة . وذلك على الرغم من أنها واردة علينا من عالم آخر ، عالم مرتبط بمذهب ظهر فى أوربا فى أوائل هذا القرن ، هو مذهب الـ Modernism ، وهو مذهب يختلف عن المألوف فى التراث القديم ، ويحاول أن يبدأ من الآن - كما يقولون - متخطياً التراث ، بل ربما قاطعاً بينه وبين الشعر الحديث .

ومن هنا جاء اهتمام شبابنا وشيوخنا بكلمة الحداثة ، وصارت شاغلاً مزعجاً .

وعلى الرغم من أن المذهب لم ينشأ عندنا ، فإن لدينا تأثراً بالاتجاه ومحاولات للتجديد فى التجارب الشعرية الحديثة ، والأشكال المستحدثة فى الشعر العربى - وهذه فى رأيى مجرد ملامح تمثل ظاهرة التطور والجدة فى شكل الشعر ومضمونه على السواء ، ولكنها لايمكن أن تشكل مذهباً كالمذهب الذى ساد أوروبا فى فترة مابعد الحرب العالمية. فإن مالدينا هو مايُسمى بالـ : Modernity أى بمظاهر التطور والجدة فى الطريقة والأسلوب اللذين تجاوزا الشكل اللفظى إلى مايدعى بميكانيكية القصيدة. أى مايتصل بسبر أغوار القصيدة الحديثة من الداخل، أو مايتصل بالخوافى الذهنية والنفسية التى تكمن وراء القصيدة ويجعل لها شكلاً خاصاً ... كما يجعل لها طرائق جديدة فى التعبير والأداة. هذا كل مالدينا . أما المذهب القائم على معاداة القديم فهذا شئ لا وجود له عندنا ...

ومن ثم فإن حجم الهجوم على الحداثة العربية أكبر بكثير من خطرها. وأعتقد أن المبدأين الذى يرجع إليهما الفزع من الحداثة هما:

أولا : أن تكون الحداثة نفياً للماضى وهدماً للتراث ، وبدءاً من الآن ، وزلزلة حضارية عنيفة ، وانقلاباً ثقافياً شاملاً ، يقطع الحاضر عن الماضى، وثورة فكرية فى مجال النشاط الإبداعى تجعل الإنسان الأوروبى يشك فى حضارته بأكملها ، ويرفض حتى أرسخ معتقداته المتوارثة.

والمبدأ الثاني : هو الخوف من إقحام فكر غريب أو بعيد عن قيمنا وروحنا وتقاليدنا ، ينتهى إلى تقليد الغربيين فى أفكارهم ، وأحوال معيشتهم تقليداً أعمى لا يستنير ببحث ، ولا يتبصر بحسن نظر ، ولايلتفت إلى ماهنالك من تنافر فى الطباع ، وتباين فى الأذواق، واختلاف فى العادات . فتكون النتيجة إصابة المجتمع بالخلل فينهدم الأساس وينقض البنيان .

لعل هذين هما المبدآن اللذان يثيران التخوف والقلق من تيار الحداثة بمفهومها المذهبى الأوروبى .

وأنا شخصياً أرى أن الخوف من هذين المبدأين على مصيرنا الفنى، وتراثنا الأدبى ، وموقفنا الحضارى والاجتماعى يبدو - والحمد لله - أكبر بكثير من حجم الواقع ، وذلك للأسباب الآتية :

أولاً : قد يكون الخوف على المستوى النظرى أمراً وارداً ، وشيئاً طبيعياً، لكنه على مستوى الواقع ، والمستوى التطبيقى ليس فيه مايدعو إلى كل هذا الخوف .

فليس فى واقعنا الأدبى العربى حداثة (المودرنزم) بالدرجة التى تهدم التراث أو تمحو حضارة بأكملها ، أو تحدث انقلاباً شاملاً .

فحداثة أوروبا كانت تهدف إلى تقويض صرح الواقعية أو الرومانسية. وتنزع إلى التجريدية ، مثل التأثيرية والتعبيرية والمستقبلية والرمزية والسريالية . وحتى هذه التيارات قد يناقض بعضها بعضاً .

فالمودرنزم ليس أسلوباً بقدر ماهو بحث عن أسلوب بمعنى فردى. إنه فن ينهض على أنقاض الحقائق العامة المشتركة ، وعلى الأفكار التقليدية واندثار الآراء المتوارثة . إنه فن تحول المجتمع الأوروبى إلى مجتمع اليوم.

تلك هى حداثة (المودرنزم) فأين نحن العرب من هذه الأشياء ؟ متى كانت الواقعية والعقلانية ، والتصنيع الشامل ، والتكنولوجيا الحديثة هى السمات الغالبة على مجتمعنا ؟

إن الواقعية لم تبدأ عندنا إلا فى الأربعينيات والخمسينيات، أى فى الوقت الذى بدأت فيه الدعوة عندنا إلى الحداثة فى الشعر . ولم يمض ربع قرن حتى انتهت دعوة الحداثة نفسها . هذا هو كل ماحدث عندنا.

إن موقفنا المعاصر يتميز فى بعض صفاته بأسلوب الأدب الحديث : ونعنى بذلك أزمة الإنسان المعاصر ، مأساته ، إنهيار القيم التقليدية، فقدانه لفرديته لا لغلبة الآلة والتكنولوجيا الحديثة على حياته ، ولكن لاعتبارات سياسية واجتماعية .

ومع ذلك فإن الأديب العربى لم يفقد بعد ثقته بنفسه ، وثقافته وأصالته. والقليلون جداً هم الذين ركضوا لاهثين وراء آخر البدع أو الموضات ليقلدوها سواء أكان ذلك عن معرفة أم عن جهل .

إن الحداثة العربية الحقة هى أن تكون صادقاً مع نفسك وأنت تصاحب حركة التطور الحضارى ، وتعبر عنه أصدق تعبير . كما أن الحديث الحق هو الذى يعبر عن الحساسية الحديثة .

ثانيا : إن حداثة أدونيس التى يقال إنها مصدر الخوف الأكبر وكذلك رفاقه وتلاميذه فقد أبنّا عن موقف هؤلاء من الغموض من خلال تجاربهم الإبداعية . أما أن يكون لهؤلاء القوة الكاسحة أو الخارقة التى تجعلها تطلق صفة الفن الحديث بمعناه الأوروبى على تجاربنا الحديثة فأمرٌ غير وارد .

والغريب أن إطلاق لفظة الحداثة عند الأوروبيين جاء مصاحباً أو لاحقاً لهذه الظاهرة ، أما عندنا فجاء سابقاً ، حتى أصبح لكلمة الحداثة عندنا دلالة (تقويمية) بدلاً من أن تكونِ مجرد نعت أو مصطلح وصفى.

ثالثا : إن الحداثة – أيا كان نوعها – عندنا نحن العرب أو عند الأوروبيين ، أو فى أى زمان ومكان ، تعنى التغيير ، سواء أكان إبداعاً أم دراسة نقدية .

فهناك حداثة عباسية ، وهناك حداثة معاصرة . فطه حسين مثلاً أدرك أن مسألة تغيير المناهج القديمة فى دراسة الأدب ليست مسألة ترتبط بمصير الثقافة العربية

الحديثة ، وبمصير المجتمع العربى بأسره . وهكذا يوّحد طه حسين بين ذاته وقضيته من جهة ، وبين مجتمعه وعصره من ناحية أخرى .

فالتراث الأوروبى القديم مايزال حياً يتنفس فى صدور المثقفين فى أوروبا وغيرها برغم تيار المودرنزم العاتى .. فالأدب اليونانى القديم حى وافر الثراء وعظيم التأثير والجاذبية، وكذلك أدب شيكسبير وابسن وغير هؤلاء فهذه جميعاً جذور ومنابع نستقى منها ، ونحافظ عليها . وأدونيس نفسه فى أعماله التى درسناها له شاهدة على أن قديمه هو الذى يكسبه روعة.

الموقف النقدي

إن دراستنا للموقف النقدى ينقسم إلى قسمين : أولاً : موقف النقد الحديث عن شعر أدونيس إنْ سلباً وإن إيجاباً . وثانياً : جهود أدونيس النقدية التى هى فى نظرنا لا تقل شأنا عن تجربته الإبداعية .

أولاً : النقد الموجه لأدونيس

سنحاول هنا أن نعرض لآراء النقاد حسب تدرجهم التاريخى . واقفين عند أهم القضايا التى أثارها هؤلاء حول شعر أدونيس ، ومايحتوى عليه من رؤى .

ولعل أول من اهتم بشعر أدونيس زوجته السيدة خالدة سعيد ، وكانت تنشر مقالاتها تحت اسم مستعار (خزامى صبرى) . وكانت بدايات مقالات خالدة حول شعر أدونيس فى عام ١٩٥٧ ، عندما نشرت مقالها بعنوان « قصائد أولى لأدونيس ». وقد حاولت فى هذا المقال أن تعرض للنماذج الأولى من شعر أدونيس مقارنة إياها بنماذج من الشعراء المعاصرين، لتكشف من خلال ذلك عن الفروق التى تميز شعر أدونيس عن غيره، محاولة أن تلفت الإنتباه إلى التناول الجديد الذى يعالج فيه أدونيس مضمون « الحب والموت » [١] . ثم تابعت هذه الدراسة بمقال آخر تناولت فيه أبعاد أسطورة الفينيق فى قصيدة «البعث والرماد» . وأشارت خالدة

---

(١) خالدة سعيد – قصائد أولى لأدونيس – مجلة شعر ع ٢ ، ١٩٥٧ ، ص ص ٧٥ – ٨٠ .

سعيد إلى أن القصيدة بحاجة لمن يفهمها أن يستعين بمعطيات الفلسفة الوجودية.[1]

وفى سنة ١٩٥٩ ظهر للناقد أسعد مرزوق كتابه « الأسطورة فى الشعر المعاصر ، الشعراء التموزيون » . وقد احتل أدونيس جزءاً هاماً من هذا الكتاب ، وبخاصة ما يتصل بمن اهتم باستخدام أسطورة تموز، ومنهم أدونيس ، وجبرا ابراهيم جبرا ، ويوسف الخال ، وخليل حاوى.

وقد اهتم الناقد أسعد مرزوق بالكشف عن طبيعة توظيف أدونيس لأسطورة تموز من خلال نماذج ثلاثة هى « قالت الأرض » ١٩٥٤ ، «والفراغ» ١٩٥٥ ، و « رماد الفينيق » ١٩٥٨ .

وتعد المرحلة التى أعقبت نشر « أغانى مهيار الدمشقى » لأدونيس (١٩٦٢) من أهم المراحل التى أنعشت حركة النقد حول شعر أدونيس. وقد عرض الدكتور على الشرع فى كتابه بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس [2] يقول : « فقد وصفه المستشرق جاك بيرك Jaques Berque بأنه مُمثل للأبعاد الجديدة فى اللغة العربية . وعلق عليه الشاعر السياب بقوله : « أغانى مهيار الدمشقى أدهشنى » . وقال عنه الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى : « إن هذا هو الشعر » .

هذه أقوال انطباعية سريعة تكشف عن إعجاب بعض الشعراء والنقاد بديوان مهيار الدمشقى، وعن دهشتهم لما لديه من أسلوب جديد فى الصياغة والتعبير .

أما حليم بركات وعادل طاهر فقد نشرا دراستين فى مجلة شعر ، اهتمتا باستخدام أدونيس للرموز الأسطورية ، وماتحتوى عليه من مضامين ورؤى فكرية أكثر من اهتمامهما بالجوانب الفنية التى تتوقف عند طرائق التعبير والصياغة وبناء القصيدة فيما عدا بعض الملاحظات التى قدمها حليم بركات على رموز أدونيس .[3]

---

(١) خالدة سعيد « أدونيس فى البعث والرماد » شعر ع ٥ ، ١٩٥٨ ، ص ص ٩٢ - ١٠٩ .

(٢) بنية القصدة القصيرة عند أدونيس - دكتور على الشرع - ط. اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ص ٢٩ .

(٣) « أغانى مهيار الدمشقى وعالم الشعر الأغنى » مجلة شعر ع ٢٣ ، ١٩٦٢، ص ١٠٩ - ١٢٤ .

أما كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل (١٩٦٥) فقد أثار العديد من التعليقات ، وربما كان اهتمام النقاد بهذا الكتاب أكثر وأغزر من اهتمامهم بما سبق .

وأكثر من اهتم بهذا الكتاب الناقد المعروف حسين مروة ، وقد عرض الدكتور على الشرع لأهم ملاحظات ناقدنا على هذا الكتاب يقول حسين مروة :

« إن كتاب التحولات يمثل ظاهرة جديدة فى الأدب العربى الحديث، جديدة من حيث اللغة ، ومن حيث هى طريقة فى إبداع الصيغ والأشكال التعبيرية ، ومن حيث هى شعر بالمرتبة الأهم .

كما أعجب حسين مروة كثيراً بقصيدة « الصقر » التى كانت بتقديره عطاءً كبيراً لأدبنا العربى، فقد أعطته ملحمة إنسانية ذات أبعاد وأعماق وحيوات متلاحمة ومتصارعة فى وقت معاً ... وهى تنفرد بأنها وحدها اكتنزت بالتحولات ، وأنها وحدها اقتحمت جدار المأساة الوجودية فهدمته ، وزرعت فى أنقاضه ربيع الإنبعاث الخصيب».

فى حين هاجم رياض نجيب الريس « فى مجلة حوار » هذا الكتاب واعتبره « لعبة خطيرة فى الأشكال الشعرية ، وإن قصائد هذا العمل ، بما فى ذلك تحولات العاشق وأقاليم النهار تفتقر للروابط الداخلية والتصور الشامل . أما مضامين هذا العمل فقد كانت مجرد مضامين جنسية عابثة » .[1]

وللحق نقول إن نجيب الريس قد أسرف فى حكمه حين زعم أن شعر ديوان التحولات مجرد مضامين جنسية عابثة ، فإن قصائد الديوان كما أشرنا سابقاً من خلال عرض النماذج وتحليلها ، قد أثبتت أن الشاعر يطرح أولاً أسلوباً جديداً فى التعبير الشعرى ، وأنه يمتلئ بالمضامين النفسية والاجتماعية والتأملات الصوفية فى نغمات حية . ثانياً : قد نقف أحياناً عند طريقته فى البناء ، وانتقالاته الكثيرة وناقشها ، أما الحكم العام ففيه إجحاف بالديوان والشاعر معاً .

---

(١) بنية القصيدة القصيرة ، ص ٣٠ ، وحسين مروة - دراسات نقدية - المعارف - بيروت ، ص ٣٥٩ .

وهذا ما لاحظه حسين مروة نفسه الذى امتدح الكتاب فقد لاحظ حسين مروة « أن كتاب التحولات يفتقر في مجمله للوحدة الداخلية. وأن حركته واستمزاريته جاءت من تراكم الصور تراكماً كمياً مع غياب المنطق العقلى » . [(١)]

وحسين مروة يأخذ على الشاعر أدونيس أن فقراته الفنية كانت كثيرة ومتلاحقة ولا يربط بينها رباط منطقى أو عقلى . ونحن فى مجال النقد قد نتساهل فى الرباط العقلى من أجل وجود رباط حيوى يحقق الكيان العضوى، حيث أن الوحدة المنطقية ليست هى التى تحدد القيمة الفنية للقصيدة . فقد تتناثر الأجزاء ، وقد تخلو من التسلسل المنطقى ولكن يجمعها فى النهاية خيط شعورى واحد يؤلف بين أجزائها . فالمهم هو وجود إحساس واحد مهيمن على مقطعات القصيدة وأجزائها ينشر الرؤية، ويسرى فيها كالعصارة الخضراء التى تنتشر من الجذر إلى الساق إلى الأوراق فتلون الشجرة كلها بلون واحد .

وفى مقال لعلى سعد نشر فى مجلة الآداب عام ١٩٦٧ وصف كتاب التحولات لأدونيس بقوله :

« إن أدونيس بمحاولتيه الأخيرتين خاصة « أغانى مهيار الدمشقى» و «كتاب التحولات والهجرة» قد عَلَّ معْ شعزاء آخرين من جيله خليل حاوى خاصة ، على وضع الشعر فى صف المعارف الفكرية والفلسفية التى تستوجب عند القارئ يقظة الوعى والعقل بصورة خاصة ، على قدر ما تستوجب عند الشاعر الاتصال الخاطف بالحدس الأولى» . [(٢)]

وفى اعتقادنا أن على سعد فى هذه العبارات قد وضع يده على محورين أساسيين اعتمد عليهما أدونيس فى كتاب «التحولات والهجرة» وهما « الرؤية الفكرية والفلسفة ، والاتصال الخاطف بالحدس الأولى» أى بالإدراك الفطرى الطبيعى والإحساس العفوى التلقائى .

---

(١) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(٢) مجلة الآداب ، ع ١ ، ١٩٦٧ ، ص ١٢٨ - على سعد .

أما الدكـتور مصـطفى بدوى فى كتـابه « مقـدمة نقدية للشعر العربى الحديث » Critic introduction to Modern Arabic Poetry .

فقد أشار إلى أعمال أدونيس وأثنى عليها حين قال : « يتميز شعر أدونيس الرمزى بالدقة والخفاء ، وهو يعبر عن ميوله السياسية والاجتماعية، كما يصور اتجاهاته الصوفية والميتافيزيقية . وهو كثيراً مايستخدم الرموز الأسطورية الموحية بالبعث ، معبراً عن أمله فى بعث الأمة، وبث الحياة فى الحضارة العربية . كما أن أدونيس ناقد أدبى موهوب، ولو أن نقده كشعره كثيراً ما يكتنفه الغموض ، وهو يعد ، على أى حال ، من ألمع الشعراء المعاصرين » .(١)

وعندما ظهر ديوان « المسرح والمرايا » للشاعر تناوله النقاد بالدراسة والتعليق . وكان أول من تعرض للديوان بالدراسة والتعليق الناقد والعالم الكبير الدكتور إحسان عباس . وكانت دراسته لقصائد عشر تناولها بالتحليل، وقد نشرت هذه الدراسة بمجلة الآداب . ورأى الأستاذ الناقد أن ديوان المسرح والمرايا يتطلب بصفة خاصة قدرة من الناقد على استيعاب النص ، والكشف عن أغواره ، وأن مرحلة التفسير لازمة. قبل أن يقوم الناقد بتقويمه . وذلك لما يحمله النص من مستويات متعددة . وفلسفة الشاعر ذات أبعاد ثنائية وثلاثية أحياناً .(٢)

ومن أهم ما كُتب حول ديوان المسرح والمرايا ماقاله الناقد الموهوب جبرا ابراهيم جبرا فى مقاله القيم عن أدونيس من كتابه « النار والجوهـــر » .

ويذكر الناقد الكبير أن المسرح والمرايا تتكرر فيه كلمات بعينها لها دلالاتها الخاصة فى نفس الشاعر ، وأهمها كلمة الموت ومشتقاتها ويعلق على ذلك فيقول :

« كثيراً ما تكون هذه الكلمات عدة لشعر رائع ، لأنها كلمات صور، تجمع بين

---

(١) Critic Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ. Press, 1975, p. 232 دكتور مصطفى بدوى .

(٢) مجلة الآداب – الدكتور إحســان عباس – العدد الثانى – من ص ٧٧ – ٧٩ .

التجسيد والحركة ، وهى ثمينة بالقرائن الذهنية والعاطفية .. وهى تتوالب نضارة وتحقق سحرها عندما يكون الشاعر قد استوعبها أخيراً فى إدراكه استيعاباً تاماً . كما يفعل فى قصيدة « الرأس والنهر » بكاملها، وقصيدة « السماء الثامنة » فى مقطعها الطويل الأول : « رحيل فى مدائن الغزالى » . هاتان القصيدتان أشبه بقصيدة « الصقر » فى كتاب التحولات درتان ثمينتان . فيهما نجد تجربة أدونيس التى يوزعها بين تضاعيف الكتاب كله ، تعبيرها الأروع والأتم . وهما تمثلان تقريباً ثلث « المسرح والمرايا » أى حوالى ١٠٠ صفحة من أكثر من ٣٠٠ صفحة . وفى هذا الثلث نجد اللب الدسم الحى اللاعج مستقراً بين التهاويل والألغاز المدومة حوله . ويذكر الناقد مثالاً يمثل مقطعاً أخيراً يقول فيه :

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل ،

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

جسد يبدأ الحريق

فى ركام العصور

ما حيا نجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدة

عابراً آخر الجسور

.... وقتلت المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس ، ابتكرتُ المرايا

هاجساً يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية

ويرى [illegible] الشعرية [illegible] القراءة [illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible] يكون [illegible]
[illegible] الأوروبية [illegible]
[illegible]
[illegible] أنه مسرح « الأهداف
[illegible]

[illegible]
بعد ثلاث سنوات [illegible]
المسافة الزمنية [illegible] بين الديوانين [illegible]
بأن [illegible] التحولات والهجرة [illegible]
[illegible]

[illegible]
والمرايا . [illegible]
[illegible]
يكتشف [illegible]
يتخلص من [illegible]
ما تكون بالعودة إلى [illegible] .

وهنا يكمن الفرق الذي نستشفه في « المسرح والمرايا » . ونلاحظ أنه في ديوانه هذا قد سمح للمكبوت أن يتهيأ ويعود ، ويتفجر من نص إلى نص ، بينما كانت الصور والكلمات في كتاب التحولات يغلب فيها الوعي على اللاوعي

---

(١) النار والجوهر - جبرا ابراهيم جبرا - بيروت ط ١٩٨٢ ، ص ٨٤.

. ربما كان هذا التفسير مقبولاً خاصة أن الذى يبرره أنه كلما تقدمت تجربة أدونيس الشعرية فى الزمن كلما اقتربت من لغة الحلم والسريالية وازدادت بعداً عن الذات الأليفة على حد تعبير السرياليين .

ولعلنا لم نكن مبالغين حينما قلنا إن تجربة أدونيس تزداد غموضاً فى أدائها كلما تقدمت الأيام . والشاهد على ذلك قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» الصادرة عام ١٩٧٠ ، قد أثارت انتباه النقاد من هذه الناحية . ويذهب منير العكش إلى القول بأن أدونيس قد ابتعد عن قرائه بهذه القصيدة ابتعاداً كبيراً . (١) ويؤكد على هذا الدكتور على الشرع فيقول :

« وبمقياس النقاد والقراء العرب أُعتُبرت قصيدة « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف من أكثر قصائد أدونيس تعقيداً» .(٢)

وهكذا نرى أنه بصدور أعمال أدونيس منذ المسرح والمرايا ، ومروراً بهذا هو أسمى ، إلى « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » و « مفرد بصيغة الجمع » نرى أن الشاعر ينتقل إلى مرحلة جديدة تختلف عن المرحلة السابقة فى التشكيل الفنى من ناحية ، واستخدام معجم مختلف ، والاعتماد على الصور التى تفتح الباب أمام مكبوتات العقل الباطن ، لكى تعبر فى تلقائية وحرية عما يجول فى أعماق الشاعر بعفوية غير خاضعة للنظام المألوف أو المنطقى العقلى . إن الأهم عند الشاعر أن يربط بين الصور ربطاً يحدث هزة فى العقل والحس معاً . والكلمات تبحر فى مغامرة مدهشة لاكتشاف الأحاسيس أو الحلم أو التجربة المبهمة للشاعر .

ومثل هذا اللون من الكتابة يتطلب قارئاً من نوع خاص ، لأنه أى هذا النوع من الكتابة يرتفع إلى مستوى قد لايستطيع القارئ الذى اعتاد على اللغة الأليفة أن يدرك مايحتوى عليه هذا الشعر من علاقات أو قرائن، أو ما يتضمنه من ثقافات

---

(١) منير العكش – مواقف عدد ١٣ – ١٤ ، ١٩٧١ ، ص ٢٧ .

(٢) بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس ، ص ٣٨ .

واسعة قد لايحيط بها . وهذا مايقوله روبنسون جيفرز Robinson Jeffers فى مقال له بعنوان « الشعر والجديد» يقول : « هذه الأشعار تتطلب قارئاً من نوع خاص ، قارئاً ملماً بتراث الإنسانية وأساطيرها وتاريخها عبر العصور . فقد ازدحم الشعر المعاصر بالاقتباس المفرط من أحداث الماضى ، وشخوصه ، وأساطيره الأمر الذى يحتاج من القارئ إلى متابعة هذه المصادر والإلمام بها إلمام معرفة حية لا عقلية » .(١)

من أجل هذا جاءت صعوبة فهم شعر أدونيس في بعض تجاربه، ومن هنا قلت الدراسات المفصلة والمتأنية، والمعتمدة على تحليل النص ودراسته، فإن معظم النقاد يترددون في خوض هذه المحاولة خشية التورط فى سوء الفهم ، أو الخطأ في التفسير الذى تترتب عليه أحكام غير موضوعية، أو بعيدة عن التمييز الصحيح . وهذا هو ما نبه إليه الدكتور إحسان عباس عندما طالب قارئ أدونيس بحسن الفهم والاستيعاب ، ثم التفسير الصحيح قبل التعرض لدراسة الشعر أو الحكم عليه .

وهناك من النقاد من هاجموا طريقة أدونيس وأسلوبه ، وخروجه على التراث وتنكره له . من هؤلاء الدكتور أحمد بسام ساعى (٢) ، والدكتور محمد مصطفى هدارة (٣) . ولسنا مع الرفض الكامل لكل أفكار أدونيس وأشعاره ، ولكننا نفضل عرض النتاج الشعرى عرضاً تحليلياً موضوعياً ودراسته ثم الوصول بعد ذلك إلى حكم مقنع . ومسألة التشكك فى الولاء والعقيدة مسألة قد تعتبر خارج نطاق البحث الكاشف عن عناصر الإبداع الفنى عند الشاعر ، ورصد فى مكانته من حركة الشعر الحديث ، كما أن النصوص التى وردت فى هذا الشأن قد يختلف النقاد فى تأويلها وتفسيرها .

---

(١) Robinson Jeffers : Poetry & The New .

(٢) حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه ، ص ٥٠٠ ومابعدها.

(٣) دراسات فى النقد الأدبى ، بين النظرية والتطبيق - الأندلسية للأوفست - الاسكندرية ١٩٨٩ ، ص ٤٨ ومابعدها .

ثانياً : العطاء النقدى لأدونيس

ليس من شك فى أن الجهود النقدية التى قدمها أدونيس للقارئ العربى لا تقل بأية حال عن جهوده الشعرية ، ومن ثم فهى بحاجة إلى دراسة مفصلة تكشف عن فكره النقدى وآرائه فى التراث والإبداع والحداثة. وكتابات أدونيس النقدية ممتعة كشعره لأنه يكتبها بطريقة خاصة هى طريقة الشاعر فى اللمحة الذكية الموجزة والمكثفة ، وفى لغة تجذب القارئ بعيداً عن البحث العلمى الأكاديمى . إنها نظرات مضيئة تنفع الباحث المدقق فى تفسيرها وتقويمها . وأعماله فى هذا الجانب ليست بالقليلة ، كما إنها ليست خارجة عن القضايا النقدية الهامة التى يطرحها له ، بالإضافة إلى ما فيها من تعمق وفهم للعملية الإبداعية وللنقد على السواء . فعلى مدى ربع قرن تقريباً أصدرت المطبعة لأدونيس كتباً مختلفة فى هذا الميدان . نذكر منها :

١ – مقدمة للشعر العربى	١٩٧١
٢ – زمن الشعر	١٩٧٢
٣ – الثابت والمتحول	١٩٧٨
٤ – فاتحة لنهايات القرن	١٩٨٠
٥ – سياسة الشعر – دراسة فى الشعرية العربية المعاصرة	١٩٨٥
٦ – الشعرية العربية	١٩٨٥
٧ – كلام البدايات	١٩٨٩

موقفه من التراث والإبداع .

هذا العطاء الغزير والثرى فى المجال النقدى لا نستطيع أن نزعم أننا قادرون على دراسته دراسة وافية فى هذا السياق المحدود . فالحديث عن شعر أدونيس كان هو الهدف الأول من هذه الدراسة التى قمنا بها. ولكننا رأينا أن البحث عن شعر

أدونيس لايتم إلا بالوقوف لحظة عند جهوده النقدية وآرائه فى ظاهرة الإبداع وموقفه من التراث . لذلك ستكون محاولتنا هنا محددة بما يتطلبه البحث عن شعر أدونيس . ولنا عودة بعد ذلك ، إذا أطال الله فى العمر ، للوقوف وقفة أكثر شمولاً ودقة.

وفى مقدمة للشعر العربى فصول هامة فى عرضها للتراث وبدايات التحول فى العصر العباسى ، والعصر الحديث ثم آفاق المستقبل .

وقد خصص أدونيس ثلاثاً وثلاثين صفحة فى بداية الكتاب لموقفه من الشعر الجاهلى . وفى هذه الصفحات القليلة استطاع الكاتب أن يعطينا مفهومه وموقفه وأبرز الملامح التى تستوقفه فى هذه المرحلة من شعرنا العربى .

وأهم ما أثاره أدونيس فى هذه الصفحات قضية الزمان والمكان عند الشاعر الجاهلى ، بوصفهما عنصرين هامين فى تشكيل الحياة ، وتحديد قيم الإنسان العربى فى ذلك العصر . فالمكان ويعنى به الصحراء الذى عاشها الجاهلى بكل أوصافها وإمكاناتها وطبيعتها القاسية العنيدة ، وكذلك الزمان ويعنى به الدهر أو الموت أو الزمن المحدود الذى يعيشه الإنسان فى هذا العالم ، فالإنسان رهين بلى . فكانت قضية الزمان والمكان هى العنصر الأول الذى اعتمد عليه أدونيس فى تحديد نشاط الإنسان وسلوكه وقيمه فى الجاهلية .

وانتقل بعد ذلك إلى ظواهر أساسية فى الشعر الجاهلى هى ظاهرة الفروسية أو البطولة ، وظاهرة الحب بأشكاله المختلفة . والحق أنه عرض لهاتين الظاهرتين عرضاً ممتعاً كشف عن أهميتهما فى حياة العربى من ناحية، وعن أثرهما الكبير فى حركة الشعر الجاهلى . هذا بالإضافة إلى تحديداته ومفاهيمه المميزة لمعنى الفارس ، والبطولة . وكيف صارتا قيماً إيجابية حقيقية فى حياة العربى . ثم كيف تطرق إلى موضوع الحب ومفهومه عند العربى ، ولماذا احتل شعر الحب هذا الجانب الكبير من اهتمام الشعراء . والأجمل من هذا تحليله الدقيق والجذاب لهاتين الظاهرتين : الفروسية والحب .

ثم انتقل بعد ذلك فى تحديد ملامح الروح العربية بصفة عامة، وماتتحلى به من صفات معتمداً على صورة الفتى العربى الذى سجلها شعرنا القديم . وقف بعد ذلك فى هذا القسم عند القصيدة الجاهلية التى يقول عنها : « القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية : لا تنمو ولا تُبنى – وإنما تتفجر وتتعاقب . والشعر الجاهلى صورة الحياة الجاهلية : حسى ، غنى بالتشابيه والصور المادية ، وهو نتاج مُخيلة تنتقل من خاطرة إلى خاطرة ... وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات ، وماتعبر عنه . وهو زاخر بالحيوية والتوثب والحركة ، وهو بهذا كله غنائى يقوم جوهرياً على الإيقاع . إنه شعر ممتزج بقدر الإنسان ومصيره ، بأيامه وأشيائه الأليفة : شعر شخصى ، لكنه لجميع الأشخاص » .(1)

ثم تناول ظاهرة التكرار فى الشعر الجاهلى من خلال دراسته للقصيدة العربية فى الجاهلية فيقول :

« التكرار عند الشاعر الجاهلى هو ، بمعنى ما ، استخدام الصحراء بشكل ينقذ الصحراء . أو هو استخدام الزمان والمكان بشكل ينقذهما : أى ينقذه بالتالى هو نفسه ، وينقذ الشعر . التكرار فى الجاهلية هو بعد الصحراء الذى يتجلى عند النظر إلى الأمام والالتفات إلى الوراء » .(2)

وظاهرة التكرار فى الشعر الجاهلى ظاهرة متعددة الأسباب ، لأنها ترتبط بموضوعات الشعر ، بالتغنى بالقيم ، بالصياغة الشعرية ، بالرواية الشفوية للشعر القديم وبأشياء أخرى كثيرة، بعضها يتصل بالمكان والزمان ، وبعضها يتصل بالأداء الشعرى وطريقة التعبير .

حتى إذا انتهى من الشعر الجاهلى نراه يقفز إلى المرحلة العباسية مباشرة دون التوقف عند الشعر الأموى . ولعل السبب فى إغفاله العصر الأموى أن يكون راجعاً للاعتقاد السائد بأن الشعر الأموى لم يستطع أن يفلت من سيطرة النموذج

---

(1) مقدمة للشعر العربى، ص ٣٢ .

(2) المرجع السابق ، ص ٣١ .

الشعرى العام ، والاستسلام للتقاليد الشعرية الصارمة التى فرضت نفسها على الشعراء فى العصر الجاهلى . فالشعر الأموى هو إلى حد كبير امتداد للشعر الجاهلى إلا فى القليل من الموضوعات والتجارب الشعرية التى صدرت عن عناصر ذاتية أو مواقف مذهبية، مثل شعر الغزل وشعر الخوارج . وإذا استثنينا هذين النوعين فإن ماعداهما يعتبر استمراراً للنموذج الشعرى العام ، واقتداء به ، وسيراً فى فلكه .

أما تجاوز القديم فإنه يظهر فى العصر العباسى بشكل أوضح ، لذلك يرى أدونيس أن شعر هذه المرحلة قد بدأ يخرج من دائرة القبول والرضى والاستسلام إلى دائرة الرفض والقلق والتساؤل والبدء بالذات ، ومن ثم السخرية من الولاء التام للجماعة . فقد بدأ الشاعر فى المجتمع الجديد يشعر بتفتت الصلة التى كانت تربطه بالآخرين ، الأمر الذى قوى عنده الإحساس بالعزلة والشعور بالقلق والغربة . وكان المخرج هو الرجوع إلى الذات، والكشف من خلالها عن التوازن الداخلى باتخاذ موقف ينبع من داخله ويعبر عن رؤيته ، وإرادته الحرة البعيدة عن تأثير سيطرة القديم وسلطانه .

فكان نتيجة ذلك ما نراه من التحول الظاهر من الحضور الجماعى إلى الحضور الذاتى ، أو بمعنى آخر ظهور العمل الإبداعى النابع عن (الأنا) ، والذى يرضى حاجة الذات ، ويعبر من خلاصها وتعزيتها قبل أن يعبر عن اهتمامات الجماعة وإرضاء قيمها . فكان من الطبيعى ، والحالة هذه ، أن يظهر لدينا فى المرحلة العباسية تجارب تكشف عن رؤية الشاعر للحياة ... أى أن الشاعر لم تمد تجربته وقفاً على التغنى بمكنون ذاته أو عواطفه الداخلية بقدر ما أصبحت رؤية وموقفاً ، وصارت حلْماً وفكراً فى ذات الوقت . يحلم الشاعر بعوالم خاصة أحياناً ، وأحياناً أخرى يتوجه إلى الإنسان يفكر فيه ، ويتأمل موقفه من الزمن ، والكون والمصير، ويتجاوز الحدود المكانية والزمنية الجزئية إلى حدود كلية ومطلقة، أو إلى عالم ماوراء الحس ، كما هو الحال فى بعض تجارب أبى نواس، وأبى العلاء ، والمتنبى .[1]

---

(١) انظر موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى للمؤلف ، ط دار النهضة العربية ، بيروت ، ص ١٠ .

وفى وقفته عند شعر العباسيين نجد أنه يكشف رؤيته لبعض أعلام هذه المرحلة فى صفحات قليلة ، ولكنها فى الحق تعتبر من اللمحات الكاشفة عن أبرز عناصر الإبداع والتجاوز عند كل شاعر ، وبأسلوبه الشعرى الذى يختصر لك السمات الدالة لكل شاعر فى سطور ، كما يحاول سبر أغوار الشخصية وتحديد ملامحها وعناصر التكوين والإحياء فيها، فى كلمات قليلة ولكنها موحية وباعثة على التأمل، ونافعة لمن يريد التعمق بعد ذلك فى دراسة هؤلاء الشعراء دراسة متأنية ومستفيضة.

وقد اهتم فى دراسته بالشعراء الذين كانت لهم مواقف فكرية وإبداعية خاصة ، والذين تتمثل فيهم خصائص التجاوز والتخطى من أمثال بشار ، وأبى تمام ، وأبى نواس ، والمتنبى ، وابن بابك ، وأبى العلاء المعرى .[1]

ينتقل أدونيس بعد ذلك إلى موضوع الصنعة الشعرية التى احتلت فترة زمنية كبيرة من حياة شعرنا العربى . ويرى أدونيس أن الصنعة ومايرافقها من تأنق وزخرفة ظاهرة أمر لا يميز الشعر بقدر مايميز الحياة والمرحلة التاريخية. فهى تنشأ فى ظروف اجتماعية وتاريخية معينة نتيجة للتجمد وأوضاع الإنحلال ، لذلك كانت الصنعة مجرد لعب شكلى وزخرفى تنشأ فى زمن الهدوء والراحة ، لا فى زمن التفجر والتفير.

وهو يرى أن الصنعة قد تمكنت من الشعر زمناً أصبح من الممكن فيه أن تُعرَّف القصيدة بأنها كلام مصنوع ، ويشير بذلك إلى كلمة ابن رشيق « المصنوع أفضل من المطبوع » ويرد أدونيس على هذا الكلام بقوله :

« ولئن كانت الكلمة فى شعر الطبع شرارة أو موجة أو حركة عاصفة تتواكب مع غيرها فى هدير كالنهر ، فإن الكلمة فى الشعر المصنوع دمية أو حصاة مزوقة ملساء تُرتب مع غيرها فى نسق كالعقد أو الحلية » .[2]

---

(١) مقدمة للشعر العربى ، من ص ٣٧ - ٤٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٠ ، ص ٧١ .

ويشتمل كتاب مقدمة للشعر العربى فى القسم الرابع منه على بدايات التحول فى الشعر العربى لغة وشكلاً وصياغة فى مرحلته الحديثة، فيقف عند جبران خليل جبران الذى يرى أدونيس أن نتاجه يؤلف مناخاً ثورياً أخلاقياً صوفياً ، يحول الشعر إلى فعل حياة وإيمان .. وفيه التمرد على الواقع ، والتطلع إلى واقع أكثر سمواً وأبهى ..

ويعتقد أدونيس أن مع جبران يبدأ الشعر الحديث ، ففى نتاجه ثورة على المألوف ، آنذاك ، فى الحياة والأفكار وطرائق التعبير جميعاً .(١)

وإذا كان أدونيس قد تدرج تاريخياً فى تناول التراث العربى فى كتابه مقدمة للشعر العربى فإنه يعود مرة أخرى فى كتابه (كلام البدايات) ليعيد التأمل والنظر فى شعرنا العربى الجاهلى ، ويقف وقفات نقدية ويكشف فى - الفصل الأول - من دراسته عند قراءة الشعر الجاهلى، ويفرق بين مايسميه بشعرية القراءة ونثرية القراءة ، أى الفرق بين القراءة الإبداعية الحقة التى تلتمس مواطن الإبداع والفن ، والقراءة العقلية المنطقية التى تنظر إلى مافى الشعر من تقرير أو محتوى ذهنى أو نفسى مادى . وخرج من هذا بأنه على الرغم مما فى الشعر من حقائق ، وأنه مصدر هام من مصادر الحقيقة ، فإن للشعر وظيفة أخرى ينبغى أن يتنبه لها النقاد القدماء الذين قرءوا الشعر قراءة لم تنتبه للأسف إلى اختراقية النص حسب تعبير أدونيس ، وكان همهم الأول «حراسة القائم الموروث والدفاع عنه ، بينما الواجب هو التشديد على عنصر التجاوز فى النص».(٢)

ونحن مع أدونيس فى الشطر الأول من كلامه وهو أن تكون قراءة الشعر قراءة واعية نافذة تستبطن الأعماق وتكشف الأبعاد الثنائية والثلاثية للكلام ، ولكننا نختلف معه فى الحكم العام الذى أطلقه على النقاد فى أنهم لم ينتبهوا أو يشددوا

---

(١) السابق ، ص ٨٠ .

(٢) كلام البدايات - أدونيس - دار الآداب ١٩٨٩ ، ص ١٨ .

على عنصر التجاوز ، فقد يكون هذا صحيحاً عند كثيرين ، ولكنه ليس حكماً عاماً ينطبق على نقادنا القدماء جميعهم .

ويمضى أدونيس فى كتاب البدايات فيختار من روائع شعرنا العربى القديم بعض القصائد والمطولات المشهورة مثل معلقة امرئ القيس ، ولامية العرب للشنفرى ، ومعلقة عمرو بن كلثوم ثم قصيدة عروة بن الورد.

قد عالج أدونيس هذه الأعمال بطريقته الخاصة فى الوقوف عند أبرز الخصائص المميزة وتأملاته لما فى هذا الشعر من سمات ، فوقف عند شعرية الجسد فى معلقة امرئ القيس ، وشعرية الرفض فى لامية العرب للشنفرى ، وشعرية العنف فى معلقة عمرو بن كلثوم ، ثم شعرية الرسالة عند عروة بن الورد . والحق يقال إن الناقد هنا قد عُنى فى أثناء تحليله لهذه الأعمال عند خصائص دقيقة لم يسبق إليها ، واستخدم أدوات منهجية حديثة . فتكلم عن شعرية الطبيعة ، والشعر والقبيلة، وشعرية اللغة فى المعلقة ، ولغة الغياب ولغة الحضور ، وفكرة الزمان والمكان.

وفى لامية الشنفرى عالج قضية الفرد والجماعة فى الحياة الجاهلية ، وموقف الشنفرى المتمرد والغاضب الذى جعل الشاعر يتخلى عن الإنسان ويصادق الحيوان . وهكذا يرى أدونيس أن الشنفرى وحيد يعيش منفصلاً عن الآخر ... ويستمد وجوده من رفضه العيش مع الآخرين ، ويرى أن رفض الشنفرى للآخر ليس إثباتاً لاختلافه مع المؤتلف . ولكنه يرفضه من حيث هو قانون قمعى سلطوى . قانون يغتال حريته ، ويحد منها.

أما قصيدة عمرو بن كلثوم فقد عالجها بدراسة أبياتها وماتحتويه من معان ، محاولاً أن يكشف عن مواقف العنف ومعانيه فى مخاطبته لعمرو ابن هند ، والتغنى بمجد القبيلة وتاريخها .

أما عروة بن الورد ورسالته أو شعرية رسالته فتنهض على مافى مفرداته وكلماته من هاجس أخلاقى - اجتماعى يظهر لقاء الشاعر الشخصى، ثم يطرح قضية الغنى والفقر ، كما يتطلع إلى حالة من العدالة والحق . لذلك سماها أدونيس

شعرية الرسالة لأن كاتبها يدعو إلى الحق ويستنكر الظلم . ولم يتناول موقف الشعر نظرياً فحسب وإنما كانت تصاحبه ممارسة عملية .(1)

ينتقل أدونيس بعد هذه الدراسة النقدية لهذه الأعمال الشعرية المميزة، ينتقل إلى القسم الثانى من الكلام ، فيقف عند اللغة والنحو والنص ، ومعنى التراث والتجاوز والحداثة .

وإلى جانب مافى هذه الدراسة من جهد نقدى يكشف عن قيمة التراث ويتناوله بأسلوب جديد ، ويحدد فيه ما ينفع وما لا ينفع ، ويضع يده على مواطن الاتباع ومواطن الإبداع . إلى جانب كل ذلك نجده يلح على إقرار حقيقة يؤمن بها فهو يقول إن هذه القراءات تقودنا إلى أن ماكان يعد فى الماضى أصيلاً قد لايعتبره الحاضر كذلك ، فما كان أصيلاً أمس قد يبدو اليوم دخيلاً ، وماكان دخيلاً قد يبدو ، على العكس ، أنه هو الأصيل .

« فالإبداع ، جوهرياً ، هو فى بعض وجوهه ، هذه الحركة الدائمة من «تلقيح» الذات ، أو لنقل ، بتعبير حديث : هو « التهجين » المستمر للأصيل وللأصل . لكن على نحو خاص يكفل للذات ، دائماً ، تميزها عن الآخر وخصوصيتها » .(2)

وأدونيس يرفض الثقافة التى تعتبر القديم الأصولى نموذج المعرفة الحقيقية النهائية . كما يرفض الثقافة التى لا تتصور إمكان نشوء حقائق أو معارف تتخطى ذلك القديم . وإلا فماذا نقول فيما « أسسه أبو نواس وأبو تمام ، لغة وشعرية ، وابن الراوندى والرازى وجابر بن حيان ، فكراً واستبصاراً ، والتصوف ، تجربة ورؤيا ، والتى تفترض نشوء حقائق عن الإنسان والعالم ، جديدة لم يعرفها القدم » .(3) مع أن فى هذه الأعمال حسب قوله ما يُعَدُّ خروجاً على القديم ، وليس نقداً له فحسب .

---

(1) بداية الشعر ، من ص ٧ إلى ص ١١٥ .

(2) كلام البدايات ، ص ١٤٠ .

(3) الشعرية العربية – أدونيس – دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ص ٨٣ ، ٨٤.

ونستطيع أن نصل من دراستنا هذه لموقف أدونيس من التراث من خلال كتبه النقـدية التى استعرضنا بعضها وقرأنا بعضها الآخر نستطيع أن نصل إلى هذه النتائج :

أولا : أن أدونيس ليس ضد التراث جملة وتفصيلاً .

ثانيا : أن اهتمامه بالتراث شئ واضح فإن ماكتبه فى هذا المجال كثير، وماطرحه من قضـايا حوله ، ومارقف عنده من شعراء ، وفلاسـفة، ومتصوفة يؤكد أنه لا يقدم القديم لقدمه ولا يؤخر الحديث لحداثته .

ثالثا : أن التراث حركة دائمة متصلة ومتطورة ، وهو فى بعض وجوهه تهجين مستمر للأصيل وللأصل ، ولكن على نحو خاص يكفل له تميزه وخصوصيته .

فهو الذى يقول :

أعتبر مثلاً طرفة بن العبد ، وعروة بن الورد ، وامرأ القيس ، وذا الرمة، وأبا تمام ، وأبا نواس ، والمتنبى ، والشريف الرضى والنفرى، وكثيرين غيرهم يعيشون حتى بطرائق تعبيرهم ، فى كثير من قصائدهم، فى عالمنا الشعرى الحاضر الذى نسميه حديثاً. وأرى أنهم أقرب إلينا من شعراء كثيرين يعاصروننا ويعيشون معنا فى مدينة واحدة . ذلك أن نتاجهم يكتنز بهاجس البحث عن عالم جديد، عن واقع آخر فيما وراء الواقع » .[1]

رابعا : أن التراث ، وخاصة الجانب الإبداعى منه ، لايجوز أن يقف عند محطة تاريخية واحدة لايحيد عنها ولايتحرك منها ، فإن ذلك ضد طبيعة الأشياء .

خامسا : « ليست هناك مقاييس ثابتة أو محددة تحدد الشعر ماهية وشكـلاً تحديداً ثابتاً مطـــلقاً . فالموجود الحقـيقى هو الشـاعر ، هو القصيدة ... فالشعر

---

(١) مقدمة للشعر العربى ، ص ص ١٤٠ ، ١٤١ .

أفق مفتوح ، وكل شاعر مبدع يزيد فى سعة هذا الأفق ، إذ يضيف إليه مسافة جديدة . وكل إبداع هو ، فى آن ، ينبوع وإعادة نظر : إعادة نظر فى الماضى، وينبوع تقييم جديد » .[1]

سادسا : أدونيس شاعر يأتلف مع الموروث ويختلف معه فى آن واحد. إنه لايقبل فى الإبداع الفنى أساليب الذاكرة والحافظة حين تسيطر سيطرة تامة على المبدع ، وتصبح عادة مستبدة ، وهنا موطن الخطر فى العملية الإبداعية . لابد أن يستعمل الشاعر القريحة أكثر مما يستعمل الذاكرة ، « فإن كثيراً من الشعراء (ذاكريون) إذا صح هذا التعبير ميالون لاستعمال الكلمات مع قرائنها التقليدية ، فى سياقاتها المتوارثة . هذا معناه أن اللغة أصبحت سكونية .. فى حين أن الإبداع هو تحويل اللغة من شئ سكونى إلى شئ حركى » .[2]

ويلخص أدونيس هذا الكلام بأسلوبه البارع فيقول :

« أقول : حجر ، شجرة ، بحر ، شعب ... الخ ، بطريقة «واقعية» ، برؤية واقعية ، لكن سرعان مايبين لى أننى لا أكشف عنها ، بقدر ماأحجب الأساس - الجوهر الذى لا وجود لها إلا به : لا أكشف إلا سطحاً « لغوياً » .

اللغة هنا تسخر منى ، وتلعب بى : أحاول أن أقول حضور الأشياء ، فأكتشف أننى لا أقول إلا غيابها . و « الواقع » هنا هو الذى يحجب الواقع.

ألهذا قال الشاعر الفرنسى تريستان كوربيير : ينبغى ألا نرسم إلا مالم نره ، وما لن نراه أبداً » .[3]

---

(1) المرجع السابق ، ص ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(2) الفن والحلم والعقل - جبرا ابراهيم جبرا - بيروت ، ص ص ٢٨٦ ، ٢٨٧.

(3) كلام البدايات ، ص ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

ولو [illegible] أن [illegible] هذه [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] للحقيقة [illegible]

[illegible] إلى ذلك سبيلاً .

[illegible] الأمر محاولة [illegible] والحلم [illegible] واستمتاعاً بالكشف والرؤية .

---

(١) قصائد بدر شاكر السياب – اختارها وقدم لها أدونيس – دار الآداب ، بيروت ، ص ٧ .

ثانيا : المســرح

فن المسرحية
بين فنون الأدب الأخرى

لعلنا لانجاوز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة ، وسعة التجربة ، والقدرة على التركيز ، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان ، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب، ولا لأنه الفن الذى لايمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين ، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه بل لأنه فنان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها . فنان يضع فى اعتباره قبل كل شىء أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة ، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لايحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وإنما يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ، ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة.

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه ، وأشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار ، وأن تخضع فى غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته ، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فنى متكامل متناغم.

وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها ، فإن لها من الطبيعة والخامة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون . فما هو طابعها ، وما حدودها ، وما قدرتها على التعبير ؟

إن جانبا من الإجابة على هذه الأسئلة يتضح لك عند المقارنة بين فن المسرحية وبين كل من القصيدة الغنائية والقصة المروية . ولما كانت كل هذه الفنون تتناول أفعال الإنسان وسلوكه وموقفه من الحياة ، ولما كانت المادة الأولية التى تتشكل منها هذه الفنون هى اللغة ، فقد رأينا أن نعرض أولا للفروق التى تكون بين هذه الفنون فى علاجها لهذين العنصرين الأساسيين : عنصر التعبير عن أفعال الإنسان ، وعنصر استغلال اللغة والدور الذى تلعبه فى إبراز سمات كل فن وخصائصه.

فالقصيدة الغنائية فى أبسط تحديد لها هى وسط من الأوساط الأدبية إذا صح هذا التعبير ، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين . أهم خصائص هذه التجربة أنها تجسيد لموقف إنسانى واحد وتعبير عن الحالة النفسية والشعورية لشاعر واحد . ومن ثم فهى تجربة يخضع فيها الشاعر الأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره . فهى خلاصة من عناصر الفكر والشعور والوجدان الذاتى المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده . بل إن مهمة القصيدة الغنائية هى أن تطلعك على وجدان شاعر معين وتصب فى نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التى تتألف منها لغته والتراكيب المستحدثة التى تنبع من تجربته الخاصة .

وهكذا نرى أن عملية الخلق الفنى فى القصيدة الغنائية هى عملية منبعثة بنوع من الغناء الذاتى ، يحصر الشاعر غناءه فى نفسه لا يتعداها إلى غيره ، الشاعر الغنائى يحاول أن يسمو بوجدانه حتى يبلغ المدى الذى يستطيع أن يطلق فيه نفسه من قيودها ، وهو حين يخلق هذا الجو إنما يخلق عالما خياليا يعبر فيه عن نفسه تعبيرا يشعر فيه بالحرية ويسود فيه سيادة مطلقة ، وليس فى ذهنه غير هذا العالم الذى يغلق عليه نفسه إغلاقا خشية أن يتسرب إليها شىء من الخارج . ومن ثم كانت القصيدة الغنائية شعرا ذاتيا يعبر عن الجانب الفردى البحت ، أو بعبارة أخرى شعرا يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد ، أما المسرحية فهى تصور لك أفرادا لا فردا واحداً ، وهى تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه ، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع إلى عالمه الخاص سابح فى خيالاته ، مطلق العنان لوجدانه ، ولكن على أنه فرد مرتبط [illegible] أفعاله و[illegible] سلوكه بجماعة من الناس . فالأفراد فى المسرحية ليسوا ذواتا [illegible] ذوات

متصلة ، وكاتب المسرحية الذى ينطق الشخوص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة ، ولا ينحصر فى تجربة واحدة دون سواها ، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة ، وعن تجارب عديدة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر ، وتشتبك فيها أفعال جماعة إنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفرادا يتغنى كل منهم مشاعره على حدة.

أما أوجه الخلاف بين القصة المروية وبين الرواية المسرحية من حيث طبيعة كل منهما ومداها فى قوة التعبير . فإن أبسط وأوجز ماقيل ومازال يقال فى الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل ، والمسرحية قصة لاتكتب لتقرأ فحسب وإنما هى قصة تكتب لتمثل . وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع القصة المروية فى أن كلا منهما يختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر فى إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص وسيلة فى كليهما للتعبير عن الأحداث ، وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها فى ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار . إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية ، فإن كلا من الفنين يختلف اختلافاً أساسيا فى تناول الأحداث ورسم الشخصيات ، لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجى وحده ، بل من حيث مضمون كل فن وطبيعته .. خذ مثلا تحديد تشارلتون وتعريفه للقصة المروية فقد يقدم ذلك إلينا بعض العون فى ملاحظة الفرق بين فنى المسرحية والقصة . يقول تشارلتون فى كتابه فنون الأدب ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود :

« إن القصة ضرب من الخيال النثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط، متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موغلة فى دخيلة النفس حينا لتبسط مكنونها فى أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينا آخر ، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق ،كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها[1] ».

---

(١) فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٢٨.

فهل هذه هى طريقة المسرحية فى تصوير الفعل الإنسانى ؟ الجواب بالنفى . لا لأن المسرحية تستخدم فى تصويرها لهذه الأفعال عناصر أخرى لا تتوافر فى القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذى يجتمع فيه جمهور المتفرجين فحسب، بل لأن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التى تعالجها بها القصة المروية ،فإذا كان فى استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل ، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها ، وألا يكتفى بذلك بل يرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق فى نقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة فى صدق وأمانة ، لنقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية ، بل لعله أن يكون من الواجبات التى يلتزمها كاتب القصة ، فإن ذلك أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان . ذلك أن المسرحية لاتختار من الفعل إلا جانبه المثير ، والذى هو أكثر مايكون قدرة على الإيحاء ، وأوثق مايكون صلة بالحدث الرئيسى ،أو ما يسميه ستانسلافسكى بخط الفعل المتصل[1] والذى يعتبر بمثابة العمود الفقرى لكل مسرحية.يقول تشارلتون :

« فافرض مثلا أن القصصى والمسرحى كليهما يصوران مائدة الغداء، ففى المسرحية يرتفع الستار ، وإذا بالمائدة قد هيئت ،والأضياف قد جلسوا فى أماكنهم من المائدة ، وكل ما على المسرحى أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله . أما القصصى ففى وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا الطعام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع ، واشتراها الطاهى وأخذ يعدها فى مطبخه تقشيرا وسلقا وتهيئة فى الصحون ،. ومثل هذا يستطيع أن يصنعه فى كل ماقدم فى الغداء من ألوان الطعام ... وبعد أن يمضى بك فى ذلك صفحات تلو صفحات ينتهى بك إلى حيث وجدت المسرحى ،فيطالعك بالأضياف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون . وليس حتما على المسرحى أن يختار من الفعل نهايته ، فقد كان يستطيع أن يمثل جانبا آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الأضياف ،

---

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد الممثل .

لو رأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذى يريد ، وأيا ما كان الجانب الذى يختاره المسرحى فيستحيل أنه يذهب فى عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل [1].

ولعل أوضح الأمثلة التى توضح الفرق بين تناول المسرحية وتناول القصة لأفعال الإنسان ذلك المثال الرائع الذى اختاره الدوس هكسلى Aldous Huxley من الأوديسة لهوميروس ، وذلك فى مقاله المسمى «المأساة وأدب الحقيقة الكاملة» Tragedy and the whole Truth

اقتبس الدوس هكسلى من الأوديسة فقرة صغيرة تصور تناول هومير لموقف واحد من مواقف قصته العظيمة وهو الموقف الذى هاجمت فيه شيلا ، وهى جنية من جنيات البحر ، القارب الذى كان يركبه أوديسيوس ورفاقه ، فقد التهمت شيلا ستة من الرجال الذين كانوا يركبون فى القارب على مرأى من رفاقهم ، فانظر ما كان من موقف هؤلاء الرفاق فى أثناء وبعد هذا الهجوم.

يقول هومير فى الأوديسة :

« وبينما كان أوديسيوس يلتفت إلى الوراء رأى ستة من أعظم وأشجع رفاقه وهم يصارعون الهواء بأيديهم ، وقد انقضت عليهم الجنية ورفعتهم من السفينة ، وتعالت صيحاتهم وهم يرددون اسمه فى يأس . وكان كل من على السفينة ينظر إليهم فى جزع ، بينما كانت شيلا تلتهمهم الواحد بعد الآخر . فلما زال الخطر ، وآوى أوديسيوس ورجاله إلى الساحل الصقلى أخذوا يجهزون عشاءهم بإتقان ، وبعد أن أكلوا وشربوا وأمتلأت بطونهم بدؤا يفكرون فى رفاقهم فبكوا ، وبينما هم فى حرارة البكاء غلبهم النعاس فناموا ». [2]

ثم انظر إلى تعليق الدوس هكسلى على هذا الموقف يقول :

« فمن من الشعراء غير هومير كان يستطيع أن يختم قصة هجوم شيلا على

---

(١) فنون الأدب ص ١٢٣ ، ١٢٤.

(٢) A Book of English Essays, P. 352.

القارب مثلما اختتمها هو ،فهي قد التهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم ـ فماذا يكون شأن الباقين في أية قصة غير الأوديسة ؟ لاشك أنهم كانوا سيبكون مثلما أبكاهم هومير ، ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولا ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا سوء حظهم وبدءوا يبكون ...؟

ولكن هومير آثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال حزنا لا غنى لهم عن الأكل ، وأن الجوع أقوى من الحزن ، وأن إشباعه مفضل على الأسي، وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن ، ولذلك لم يستمر بكاؤهم طويلاً فما لبثوا أن غلبهم النعاس فناموا ...»[1].

وهكذا ترى أن هومير آثر في تصويره لقصة القارب هذه أن يعطيك الحقيقة كلها في أسلوب قد تسمح به القصة المروية ،أما المأساة أو ما يسمى بالأسلوب التراجيدى ، فما كان يمكن أن يسمح بمعالجة الموضوع على هذه الصورة. فلو أن كاتبا أو شاعرا أو مسرحيا تناول مأساة أوديسيوس ورفاقه في أسلوب مسرحى لما استطاع أن يعطيك في تصويره للحادث كل هذه الأفعال بتفاصيلها وصدقها الكامل ، لأنه إن فعل ذلك فسيضعف حتما من تأثير المأساة، لأن تأثير المأساة متوقف على ما فيها من تركيز أولا ، وعلى تخليصها من كل الأحداث الفرعية ثانيا ، أو قل من كل العناصر غير التراجيدية أو المضادة للعنصر التراجيدى . فالتراجيديا كما يقول ألدوس هكسلى في مقاله الذى أشرنا إليه منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها ، أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص الرائحة من الزهر، فهى نقية نقاء المركب الكيمائى . ومن ثم كان تأثيرها على عواطفنا قويا وسريعا[2].

وهل يخطر ببال أحد منا أن يرى مسرحية يصور فيها الكاتب بطل المسرحية وقد فقد أولاده وزوجته وأخذ يبكى، ثم إذا به في أثناء بكائه ومازال الدموع تبلل أهدابه يغلب عليه النعاس فينام كما هو على مقعدة ؟ لو أن كاتبا مسرحيا حرص

(١) المرجع السابق

(٢) أنظر ترجمة مقال الدوس هكسلى في مختارات من النقد الأدبى المعاصر

عليك مثل هذا المشهد فى رواية لكان ذلك كفيلا أن يغير من شأن المسرحية ، ولو تكرر ذلك لكان كفيلا أن يبعد العنصر التراجيدى تماما ، وأن يصبغ الرواية بصبغة أخرى لاتتفق والأسلوب التراجيدى المطلوب فى مثل هذا الموقف . فللمسرحية طريقتها الخاصة فى اختيار الجوانب البارزة من الفعل ، وفى تصفية الأحداث من كل شائبة قد لاتمت إلى المغزى العام بسبب وثيق . ومن المعلوم أن أبرز مايميز المسرحية عن القصة المروية قدرتها على اختيار الأحداث . وإذا كان الفن فى عمومه اختيارا للصفات الدالة الموحية فالاختيار فى فن المسرحية ألزم منه فى غيرها. فالكاتب المسرحى لاينقل إليك كل مايراه فى الحياة ، كما أن الرواية التمثيلية لايمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع . بل لعل أروع مافى الفن المسرحى هذه الناحية التى يسمونها « الطاقة الإخبارية » Inforning power وهى الطاقة التى تتمثل فى اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتى تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم الملىء بالمعانى.

ويجرنا الحديث فى الفروق بين واقعية القصة وواقعية المسرح ، أو قل بين طاقة القصة وطاقة المسرحية فى نقل الحياة الواقعية إلى نظرية المحاكاة التى تحدث عنها أرسطو فى كتابه « الشعر » ،والتى كانت المبدأ الأساسى الذى يرد إليه أرسطو كل تأليف فى الفن ، فالفن جميعه عند أرسطو يتألف من المحاكاة. ولقد أثارت نظرية المحاكاة هذه جدلا طويلا بين نقاد الأدب والمسرح ، وخاضوا فيها بحوثا مستفيضة على مر العصور ، ومازال النقاد حتى يومنا هذا يعودون إلى محاولة تفسيرها وشرحها كلما عن لهم الحديث عما يرونه فوق خشبة المسرح من مشاهد . أهى مشاهد قد حدثت بالفعل أم هى مهارة الكاتب أو الشاعر جعلتك ترى الخيال مشابها لما يقع فى الحياة؟ .

والثابت أن مرد نظرية المحاكاة هذه يرجع إلى أصول فلسفة عامة سادت عند اليونان فى عصورهم الأولى التى امتزجت فيها الفلسفة بالدين بالأدب . ولما كانت الفنون عند اليونان نابعة فى أصولها من الدين ، فقد تأثروا عند تفسيرهم لهذه الفنون وكتاباتهم فى نقدها بالمفهوم العام السائد المتأثر بفلسفتهم . وإذا عرفنا إلى جانب ذلك أن المسرح اليونانى القديم كان كثيرا مايعتمد على عناصر ما وراء

الطبيعة واظهار القوى فوق البشرية ،واشاعة عنصر القضاء والقدر وتصوير أعمال الآلهة ، بل وتمثيل مادار فى حياتهم من خير وشر ،. وإذا عرفنا ذلك أدركنا لماذا أصر أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان على اعتبار أن الأصل الفلسفى العام لتصوير الشخصيات فى المسرحية ، وفى خلق كافة ألوان الإنتاج الفنى هو المحاكاة لا الخلق من العدم . والمفروض أن البشر لايخلقون الطبيعة ولا الحياة ، والإنسان لايمكن أن يخلق شيئا من لاشيء . والشخوص التى تصور الآلهة فى المسرحية اليونانية ليست هى الآلهة (وإنما شخوص يحاكون الآلهة. ومن ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التى تصورها المأساة اليونانية لايجوز أن يكون خلقا من العدم ، لأن كلمة الخلق من العدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء . من أجل هذا استعمل أرسطوا كلمة « المحاكاة » ولم يستعمل كلمة الخلق. ولعل الذى أثار كل هذه الضجة حول كلمة المحاكاة أن أرسطو لم يحاول تفسير هذه الكلمة وتحديد أصولها عن طريق مباشر . غير أن أرسطوا قد استطاع ، بما لايدع مجالا للشك ، أن يوضح مفهومه عن الشعر بطريقة تمكننا من إدراك ماكان يقصده أرسطو بكلمة المحاكاة ، وذلك عندما قارن بين الشعر والموسيقى . فهو وإن كان قد عرف الشعر بأنه ضرب من التقليد أو المحاكاة ، غير أنه استطرد فى شرحه للشعر ، وجعله مرادفا للموسيقى والرقص . ولم يفعل كما فعل أفلاطون عندما جعل الشعر ضربا من التقليد مرادفا للتصوير . وفرق كبير بين تشبيه الشعر بالتصوير وتشبيهه بالموسيقى ذلك أن تشبيهه بالتصوير يعطى فرصة لمن يبغى المغالطة أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى ، أما فى جعل الشعر مرادفا للموسيقى تحذير بأن التقليد فى الشعر ليس من قبيل التقليد الأعمى ، وليس من باب نقل الواقع وتسجيل الحياة كما هى ، وإلا فأى تقليد أعمى فى الموسيقى ؟ وهل يقع فى خاطر أحد أن تكون الموسيقى تسجيلا واقعيا أو حرفيا للحياة ؟ وهل الرقص تمثيل لحركات الإنسان الواقعية ؟ إن فى الرقص أحيانا مايمثل العواطف الإنسانية من غضب أو ثورة أو حب ، ولكن مافيه من انسجام خاص ورشاقة فى الأداء لايمكن أن يجعله تقليدا للحركات الطبيعية فى الحياة(١).

---

(١) أنظر ص ٨٩ وما بعدها من كتاب قواعد النقد الأدبى للاسل أبركرومبى ترجمة محمد عوض محمد.

وإذن فقد وضع أرسطو حدا أمام كل من يريد أن يستغل الغموض الذى صاحب استعمال كلمة المحاكاة أو التقليد التى وردت فى تعريف أرسطو للشعر ، وفى تعريفه للمأساة بأنها « تقليد لعمل جدى كامل بنفسه له شىء من الخطر والأهمية»(١) ، لايزعجنا وصف أرسطو للمأساة بأنها تقليد ، لأننا أدركنا أن التقليد فى ذهن أرسطو لم يكن بأى حال من الأحوال ترديدا خالصا للواقع .

ولقد حسم كولردج المشكلة كلها بكلمة واحدة ليس ثمة ماهو أبلغ منها فى هذا المجال ، على حد تعبير الارديس نيكول ، فقد قال كولردج فى إحدى محاضراته « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة وانما هى محاكاة لها » (٣) وواضح من كلمة كولردج هذه أنه لم يعد يخشى من استعمال كلمة المحاكاة ، وأنه فطن إلى الاستعمال السليم لها، فهى لم تعد عنده تحمل معنى التقليد الحرفى ، وانما تحمل معنى الخلق الفنى ، ذلك أن مشاهدة الحياة الواقعية لايمكن أن تبلغ ذروة الإثارة والانفعال إلا بالفن ، فالفن وحده هو الذى يجعل المشاهد الواقعية التى لا إلهام فيها ، مشاهد ملهمة ومن ثم كان من أهم أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعدسة المركزة التى تستقبل شعاعاً واحدا من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءا ، بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجا . فمجرد اقتباس قطاع من الحياة أو المجتمع لايكفى ، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ماليس بالهام ليس هو كل شىء . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهامة إلى ذروة الإثارة والفن . ونستطيع أن نصف القصة المروية من هذه الناحية ببعض ما وصفت به المسرحية . فللقصة المروية حق اختيار الأحداث الهامة ، ولها كذلك حق تنحية ماليس بالهام ، ولها أن ترفع الواقع إلى مستوى الفن، ولكن الخلاف كما سبق أن أسلفنا القول هو أن كاتب القصة المروية والشاعر الغنائى يكتبان غير مرتبطين بالقيود الصارمة التى تفرضها المسرحية، .ويصوران أفعال الإنسان فى صور لا يتحتم فيها مايتحتم على كاتب المسرحية الذى يجب أن يتذكر بصفة دائمة أن

---

(١) فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٨ ، والمرجع السابق ص ١٠٧.

(٢) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة درينى خشبة ص ٣٢ ، وكولردج للدكتور محمد مصطفى بدوى.

المقصود بقصته إخراجها داخل مسرح مبنى له حدوده ، وأن من يقوم بأدائها على المسرح ممثلون من البشر لهم طاقتهم ،وأمام جمهور هو الآخر من البشر بكل مافى هذه الكلمة من معنى . وما دمنا قد حددنا الفن المسرحى بالممثل المسرحى والجمهور فقد حددنا بذلك نطاق عمل الكاتب المسرحى .

ولننظر الآن فى هذه العناصر الثلاثة : الممثل والمسرح والجمهور لنرى ما تفرضه من التزامات . خذ أولاً الممثل : إن طبيعة كونه إنسانا من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها فى حدود الطاقة البشرية،فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التى تقتضى لتمثيلها طبيعة غير طبيعة البشر . فليس من حق المسرحية مثلاً أن تجرى لك على المسرح أفعال الحيوان والطير ، أو أن تبالغ فى تصوير القوى الطبيعية ، أو أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجماوات دورا أهم من دور الإنسان ،فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به ومما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره[1] .

وقد تستعين المسرحية بإبراز جوانب من قوى الطبيعة فتعطيك عند الاقتضاء رعدا مسرحيا ،أو تحاول بالأضواء والمؤثرات الصوتية أن تخلق لك العاصفة ، أو اضطراب البحر أو غير ذلك من المؤثرات ، ولكنها لاتستطيع ذلك إلا فى حدود ضيقة ،لأنها إن صورت لك الظواهر الطبيعية باعتبارها عنصرا أساسيا لاثانويا ، فقد خرجت عن حدودها الطبيعية . وقد جرى الحوار فى بعض المسرحيات على ألسنة الحيوان والطير غير أن ذلك لايهدم القاعدة ولايشكك فى صحتها ، على حد قول تشارلتون . فمن المعلوم أن الطير والحيوان هنا يمثلان أفعال الإنسان عن طريق الرمز ، كذلك من حق المسرحية أن تدخل عنصر الأشباح والجنيات والساحرات ولكن ، على أن تجرى أعمال هؤلاء كما تجرى أعمال البشر ، وعلى أن تكون سلوكهم على المسرح سلوك الإنسان ، فلا يأتون من الخوارق مالا تستطيعه طاقة البشر .

إن نقاد الأدب وكثيرين من المخضرمين المعاصرين لم يعودوا يستسيغون ظهور

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٥

الأشباح والجنيات على المسرح ، ذلك أن أذواق المعاصرين لم تعد تعترف بهذه الخوارق ، من أجل ذلك يعاني المخرج الحديث في إظهار الشبح في زوايات هاملت وماكبث .و من أجل هذا يسقطون مشهد الجن من رواية مجنون ليلى لشوقي عند تمثيلها ، وليس يخفى أن مشهد الأشباح والجن كان أكثر تقبلا لدى اليونان ولدى المعاصرين لشكسبير منه في أيامنا هذه . وذلك يرجع بطبيعة الحال إلى التطور الذى انتهى إليه المسرح الحديث . فلم يكن مسرح اليونان ومسرح شكسبير ينزعان إلى الواقعية التى ينزع إليها المسرح الحديث ، وإنما كانا أقرب إلى التجريد والرمز . وسنعود إلى هذه النقطة عندما نتحدث عن تطور المأساة تبعا لحركة التطور التى سار إليها المسرح الحديث.

أما الآن فننتقل إلى العنصر الثانى من العناصر التى حددت نطاق العمل المسرحى ونقصد به عنصر المسرح ، ذلك البناء المسقوف الذى تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضواؤها . وليس من شك في أن وجود هذا البناء بإمكاناته هذه وطاقاته عامل كبير من العوامل التي تلزم كاتب المسرحية أن يحصر بمناظر روايته وأفعالها داخل حدود هذا البناء المسقوف . أو بمعنى آخر يجب أن تتناول الرواية من الأفعال مايمكن حدوثه داخل الغرف ، وأن تهمل من الأفعال مايحتاج إلى السهول والميادين الكبيرة أو العراء المكشوف . فمن الصعب جدا وعلى الأخص في المسرح الحديث ظهور الغابات أو الحقول أو الجماهير المحتشدة أو المعارك الضخمة . كما أنه من المستحيل على كاتب المسرحية أن ينتقل بحوادثه وأشخاصه كيفما أراد. إن ذلك قد يتاح لكاتب القصة الذى يهيم بك في كل واد ، فتراه يجلس أشخاصه في البيت ثم ينقلهم بعد صفحة إلى قمة جبل أو جوف طائرة أو ظهر سفينة . وقل مثل ذلك في السينما التى تستطيع في لحظات قصار أن تحرك شخوص قصتها بين السماء والأرض وجوف البحر في سرعة مذهلة ، كما تستطيع أن تصور لك جميع الظواهر الطبيعية ، وأن تراها متحركة عاملة أمامك كما تراها في الطبيعة بألوانها ووقائعها ، لا يستعصى عليها إظهار العواصف والزلازل والحرائق وسقوط الطائرات وصدام القطارات [1] ومن هنا يتضح لك مدى الحدود التى

---

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٨

تفرضها طبيعة ذلك البناء المحدود ذى الحجرات الذى هو المسرح على كاتب المسرحية ..

وإذا تركنا المسرح إلى الجمهور وهو العنصر الثالث الذى أشرنا إليه سابقاً والذى لايقل أهمية عن عنصرى الممثل والمسرح بأى حال ، ذلك لأننا لانستطيع أن نتصور مسرحية بلا جمهور ، نقول إذا عدنا إلى هذا العنصر وجدنا أن له هو الآخر من الالتزامات مايجب أن يراعى . ومن أبرز هذه الالتزامات التى يفرضها الجمهور المشاهد على كاتب المسرحية أنه يحدده بزمن معلوم ،فلا يجوز أن يطول الزمن الذى تستغرقه المسرحية حتى لاترهق أذهان المتفرجين وأبدانهم ، فليس من المعقول أن يحضر الجمهور فى الساعة السادسة ويلبثون فى مقاعدهم حتى الساعة الحادية عشرة تتخلل ذلك استراحة أو اثنتان . وإذا جاز لجمهور أن يتحمل الإصغاء لمسرحية خمس ساعات متتالية لمرة واحدة فإنه لن يستطيع ذلك لمرتين أو ثلاث . وإذا أهملنا طاقة الجمهور وضربنا صفحا عنها فكيف نهمل طاقة الممثل وعلى الأخص بطل المسرحية ، وهل تبلغ طاقته الحد الذى يمكث فيه على خشبة المسرح ثلاث ساعات متتالية .؟ وإذا استطاع ذلك ليلة فهل يمكنه أن يحتفظ بمجهوده وطاقته لليلة القادمة ؟ الجواب بالنفى .؟ ومن أجل ذلك جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور فى خلال العصور المختلفة على أن يكون الزمن الذى تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث ساعات ، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التى تجرى فى هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز.

هذه هى أهم الاعتبارات التى يجب على كل كاتب مسرحى أن يعمل لها حسابها ، وهى كما ترى اعتبارات قد تبدو خارجية ولكنها هى التى تحدد لك طبيعة المسرحية وتتحكم فيها . والبراعة فى هذا الفن لاتكون إلا باستغلال هذه العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها ، وأن يكون الفنان بصيرا بالقوى الكامنة بعناصر هذه بحيث يجعل من كل هذه العناصر كلا متناغما . على ألا يشعر المتفرج بأن هذا العمل هو حاصل ضرب هذه العناصر جميعها ، وإنه يدركها برمتها كما يقول برناردشو وهو لايشعر بها تقريبا ، شأنه فى ذلك شأن من يستنشق الهواء أو يهضم

الطعام.

بهذه النظرات التى قدمناها نكون قد وضعنا بين يديك السمات الأساسية التى تتميز بها المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية . غير أن الذى قدمناه لم يكن كل شىء فهو قد يدل أكثر ما يدل على الصورة الظاهرية للمسرحية ، ولابد أن نقف وقفة عند الأداء الداخلى للمسرحية. ولعل أبرز هذه الجوانب الداخلية جانب التأثير الدرامى الذى ينشأ من اختيار الحوادث الدرامية ، وهنا يلزم تحديد مدلول كلمة دراما ودرامى . وقد ينفعنا فى هذا التحديد أن ننظر فى استعمال الكلمتين ، فكلمة دراما تستعمل بمعنى المسرحية التى تقدم للجمهور فى مسرح . أما كلمة درامى أو Dramatic فالثابت أن لها مدلولها لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفا للصورة المسرحية : ذلك لأنها تستعمل فى الحياة العادية بمعنى الشىء غير المتوقع، والذى يهز المشاعر هزة خاصة.، ويثير عن طريق الصدفة والمفاجأة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادى. والذى حدا الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيا بهذا المعنى مفهومه الخاص لما تدل عليه الدراما من معنى ، وما ينبغى أن تحتوى عليه من الأفعال ، فهو يتوقع إذن عند مشاهدته لمسرحية أن يصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة ما يثير مشاعره ويحرك انفعاله . ونظرة واحدة إلى فن الدراما تؤكد لنا أن مفهوم الجمهور واستعماله لكلمة Dramatic مفهوم صحيح فيجب أن تمدنا المسرحية بسلسلة من الهزات أو المفاجآت التى تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشىء عن هذه الأحداث.

ومسرحية كمسرحية أوديب لصوفوكليس مليئة بمثل هذه المشاهد الدرامية ، فلقاء أوديب لتريسياس واتهام الأخير له بأنه هو مقترف الإثم الخطير ، وأنه هو قاتل أبيه ،ثم لقاؤه بعد ذلك بالراعى والرسول ، كل هذه مواقف مفاجئة، بل قل صدمات مثيرة للغاية . وإذا نظرت إلى مسرحية هاملت فستجد فيها مثل ماوجدت فى أوديب من أحداث درامية : من ذلك عودة والد هاملت فى صورة شبح، ثم تظاهر هاملت بالجنون ثم قتله لبولونيوس ، ثم عنصر التباين بين هاملت وفورتنبراس. ومن ثم يمكننا أن نضيف إلى السمات السابقة التى ذكرناها هذه السمة الجديدة وهى استخدام هذا العامل غير المتوقع والذى من شأنه أن يؤدى إلى

الصدمة العاطفية أو الذهنية ويبعث فى المتفرج حدة الانفعال بالأحداث.

بقى بعد ذلك أن نميز الفرق فى استعمال اللغة واستغلالها بين المسرحية وغيرها، وذلك أن اللغة كما قلنا فى بداية هذا البحث هى الصورة التى تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هى مستودع عواطفنا وأفكارنا ، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبى . وعلى الرغم من أن الخصائص الفنية التى تبعث الروعة والجمال فى العبارة الأدبية هى عناصر مشتركة ، سواء أوردت هذه العبارة فى قصيدة غنائية أم مسرحية، غير أن للغة فى كل فن طريقتها فى الإيحاء . ونحن لانستطيع أن نحكم بالجودة على عبارة فى المسرحية إلا بمقياس المسرحية . فكما أن أجمل القصائد الغنائية هى ما استطاعت أن تجود فى صفتها الغنائية التى هى استغلال إمكانات اللفظ إلى أبلغ حدود الاستغلال للتعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ، فكذلك أجود المسرحيات هى ما استطاعت أن تجود فى صفتها المسرحية. وخير مثال نسوقه هنا للتفريق بين إمكانية اللغة فى القصيدة الغنائية وإمكانيتها فى المسرحية المثال الذى أورده تشارلتون من رواية هاملت فقد وصف هاملت العالم الآخر فى لحظة من لحظات التأمل المجردة فقال :

« العالم المجهول الذى من حدوده لا يؤوب مسافر » (١) فإذا أنت قرأت هذه العبارة وعلى الأخص فى لغتها الإنجليزية تشعر أن الشاعر قد أجاد التعبير ، ذلك لأنها فوق قدرتها الموسيقية قد صورت لك العالم الآخر فى صورة صادقة . فجمعت من خصائص هذا العالم صفتين : الأولى أنه عالم مجهول بكل مافى الكلمة من معنى ، والثانية أنه عالم منفصل انفصالا تاما عن عالمنا ، لأنه عالم لايؤوب منه مسافر ، وبذلك تستطيع أن تحكم على عبارة شكسبير هذه بالجودة الفنية باعتبارها شعرا وشعرا فحسب. ولكن مدلول هذه العبارة لايقف عند هذا الحد فى الرواية المسرحية ؛ ولو كان الباعث على روعتها أنها جاءت صادقة فى التعبير عن العالم الآخر لأدى ذلك إلى التناقض . فالثابت من القصة أن هاملت كان قد رأى أباه

---

(١) The undiscovered country from whose bourns no travellers return

بالفعل وشاهده وهو يأتيه من العالم الآخر مرتديا الرداء الذى كان يرتديه وهو ملك. حدثت هذه المقابلة بين هاملت وأبيه قبل لحظات من نطقه لهذه العبارة ، وإذن فقد كان وصف هاملت للعالم الآخر وصفا كاذبا بالقياس إليه أو بالقياس إلى تجربته هو خاصة لأن أباه قد آب إليه من حدود العالم المجهول . ونظرة إلى الشعر فى يد شكسبير تفسر لك الموقف ، فالشعر عنده لم يكن مجرد قالب خارجى ينصب فيه المضمون اللغوى ، بل لقد كانت الصور البيانية والاستعارات عنده أداة طيعة للتعبير عن لفتات النفس وخوالجها ووسيلة حية لتلوين المسرحية وإبراز مغزاها العام . فهذه العبارة التى وصف بها هاملت العالم الآخر ، وإن لم تصدق من جانبها الواقعى، فقد صدقت تماما فى الدلالة على نفسية هاملت . فهاملت كما هو واضح من السياق العام للمسرحية شخصية غنية جدا بتفكيرها وعقلها فقيرة جدا بأعمالها وإرادتها . إنها شخصية تمثل شلل الإرادة أمام قوة العقل ، فهى من هذا النوع من الأشخاص الذين إذا انصرفوا إلى تأملاتهم صاروا عقلا خالصا مفصولا عن الجسد وتجاربه. وهذه هى مأساة هاملت الحقيقية . إنه رجل فكر وليس رجل عمل ، ومن ثم فقد كان لابد أن تصدر من هاملت هذه العبارة ، لأنه حين خلا إلى نفسه يتأمل العالم الآخر فرت عنه تجربته الشخصية المحسوسة . وعلى ذلك فالعبارة قوية لا لأنها صدقت من حيث التعبير الشعرى فحسب ولكن لأنها أضافت إضافة رائعة حين أبرزت هذا الجانب العميق من شخصيته وألقت الضوء على نفسيته (١).

ومن الذين أبانوا عن الدور الذى تلعبه اللغة وصورها فى الدلالة على المغزى العام للمسرحية زميلنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه «دراسات فى الشعر والمسرح» فقد كشف عن العلاقات الإيجابية بين الصور الشعرية التى يستخدمها شكسبير، وبين مدلولات مسرحياته والجو الخيالى العام الذى يسودها ويحدد مغزاها يقول :

« غالبا ماتتردد فى التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة

---

(١) إقرأ الفصل الثالث من فنون الأدب لتشارلتون ترجمة زكى نجيب محمود

خاصة حتى تسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئى للموقف التراجيدى الذى تدور حوله المسرحية.

ففى مسرحية « هاملت » مثلا نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام . وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هاملت والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتل أبيه ، وفى ماكبث فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية نلاحظ صورة معينة تتردد فى التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقاً ، وهى صورة رجل يرتدى ثياباً ليست ملكه فهى فضفاضة واسعة لا تلائمه . وهذه بدورها ليست إلا صورة مركزة لموقف ما كبيث نفسه الذى اختلس العرش من ملكه بعد قتله ولم يكن كفئاً له . أما مسرحية «الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى تفترس غيرها ، وهى صورة عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية ،وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه وتعكس ناموس الغابة الذى يتميز به مجتمعها ... وهكذا ففى كل من هذه المسرحيات جو خيالى خاص تنبع منه شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعرى محدد تتحرك فيه كما نتحرك نحن فى عالمنا الطبيعى (١).

ومن هذه الأمثلة وغيرها يتضح لك أن اللغة فى المسرحية بصورها وتشبيهاتها ، وبالقوى الكامنة فى ألفاظها لاتحقق الأسلوب الشعرى الغنائى وحده ، وانما تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية وتضيف إضافات فعالة فى تلوين الشخصية الإنسانية واشاعة الجو العام السائد فى المسرحية ، وابراز المغزى أو الدلالة الخاصة التى تتوافر لمسرحية دون أخرى . وهذه هى التى تساعد المخرج أو الناقد فى التقاط ملامح الشخصية ، وادراك المفهوم العام للمسرحية.

وليس الدور الذى تلعبه اللغة فى المسرحية يقف عند هذا الحد بل يأتيك بعد ذلك عنصر الحوار الذى ينبغى أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية ونوعها . واذا كان للحوار بعض الشأن فى القصة المروية فله كل الشأن فى المسرحية فهو هنا الوسيط الوحيد للتعبير ،سواء أجاء نثراً أم شعراً. واذا عدنا بذاكرتنا إلى صورة

(١) دراسات فى الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوى ص ص ٢٠ ، ٢١.

العدسة المركزة للضوء ، والتى أشرنا إليها فى سياق الحديث عن أفعال المسرحية لأدركنا من ذلك أن أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء مضغوطاً وموحياً فى الوقت ذاته. فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التى تكشف عن الطبائع هى العناصر الأساسية للحوار الجيد . وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيراً دائما . فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها ، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين،والذى يحدد طول الحوار وقصره مواقف القصة نفسها . فحوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن زوس، غير حواره وهو يكشف عن الحادثة فى التحقيق الحاسم السريع الذى يجريه مع الراعى والرسول ، وكذلك خطبة أنطونيو أو خطبة بروتس فى مسرحية يوليوس قيصر أكثر استطراداً وطولا من الحوار الذى جرى فى أثناء مقتل يوليوس قيصر فى المسرحية ذاتها . فلكل موقف حالته النفسية التى تحدد طول الحوار وقصره ، ومع ذلك فلا بد أن تتوافر له فى الحالتين صفة التركيز والبعد عن الحشو والكلمة والزائدة أو المعنى المكرر ، وكما يختلف الحوار فى الطول والقصر تبعاً للمواقف ، يختلف كذلك فى الدلالة على عقلية المتكلم ومستوى ثقافته ، ويختلف كذلك من ذهنية إلى ذهنية . فليس من المعقول أن يكون الحوار الذى يصدر على لسان هوراشيو فى مسرحية هاملت هو نفس الحوار الذى يصدر عن حفار القبور فى المسرحية ذاتها .

ولابد من الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية ، ومهما أوغلت المسرحية فى الواقعية فلن يكون حوارها بأى حال مطابقاً لحوار الحياة اليومية . فصحيح أن تصوير بعض الشخصيات يحتاج إلى لهجات اصطلاحية معينة ، وأن أمانة الكاتب وواجبه تفرضان عليه أن يكون واعيا بلهجة الشخصية التى يصورها ، وقد يلجأ فى ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية ، وحتى لايجرى على لسانها لغة تبدو واضحة الشذوذ بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعى . نقول إن الكاتب قد يلجأ إلى مثل هذا ، بل هو سيلجأ حتما، ولكن ليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هى أصلح اللغات للمسرح ،لأن بعض مانقتبسه من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف مايكون تصويرا لموقف من المواقف. فالعبرة دائما بالاختيار والغربلة . وكما أن الفن لازم فى

اختيار الأحداث فهو كذلك لازم فى اختيار الحوار ، ومن ثم فالحوار لابد أن يقوم قبل كل شيء على الذوق والمهارة الفنية .بمعنى أنه الثمرة الناضجة التى يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى (١).

وبعد ، فقد أجملنا لك فيما سبق أهم العناصر المميزة لفن المسرحية ، وخططنا لك الحدود التى يجب أن تلزمها المسرحية ولا تتعداها. وبقى علينا أن نعرفك ببعض صور المسرحية وأشكالها والفروق التى تكون بين أنواعها المختلفة، وقد لايسمح المجال هنا بالخوض والإفاضة فى هذا الموضوع، ولكننا سنكتفى بإبراز بعض السمات التى تفرق بين نوعين أساسيين من صور المسرحية وهما المأساة والمهاة.

ونحن إذا أرجعنا البصر إلى نشأة الرواية المسرحية وتطورها فى تاريخ الآداب الأوربية فسنجد أن المأساة قد احتلت المكانة الأولى ، وكان لها الرجحان على الملهاة فى العصور الأولى من هذا التاريخ ، ثم تعادلتا من حيث الأهمية والمكانة فى عصر النهضة الأوربية ، ثم أخذت الملهاة فى عصرنا الحديث تطغى على المأساة وتسود عليها . والسبب فى هذا التطور مرده فى الواقع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما ، والعامل الثانى يرجع إلى التطور الذى صادف المسرح كبناء من جانب والذى صادف عقلية الإنسان فى العصر الحديث من جانب آخر.

والفرق بين المأساة والمهاة ليس كما كان يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما ، فإذا انتهت الرواية بفشل بطلها وموته كانت مأساة ، وإذا انتهت بفوز البطل وظفره بمن يحب فهى ملهاة . وانما المسألة أنهما يسيران باتجاهين مختلفين تمام الاختلاف . وما النهاية أو الخاتمة فى كل من النوعين إلا نتيجة طبيعية تحتمها ما فى الكون كله من سببية مطردة ، فإذا توافرت الأسباب لابد من توافر المسببات فى أثرها . والنتائج التى تنتهى إليها كل من المأساة والملهاة ليست إلا نتائج لازمة تتفق وطبائع الأشياء. أما التماس الفرق بين النوعين فالأولى أن يكون فى الانطباعات

---

(١) إقرأ عن الحوار الفصل الذى كتبه الارديس نيكول فى علم المسرحية وكذلك الفصل الذى كتبه توفيق الحكيم فى فن الأدب.

التى يتركها كل منهما فى جمهور النظارة وفى تباين منحيهما فى بسط حقائق الحياة والكون .

وقد اتفق الناس منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية معا ، وتستخدم لذلك الشخصيات العظيمة . أما الملهاة فهى تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى ، أو بين الفرد والمجتمع ، وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر اتضاعا . على أن الشىء الذى يجب أن يتوافر فى كليهما ، فضلا عما فيهما من عمق ورسم للشخصيات هو الجو الذى يضفى على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاغيا يكسبها صفة الشمول ، ويحقق ما يسميه نيكول بالروح العالمى الشامل أو الـــ Universality. ومعنى هذا الروح العالمى الشامل هو مانلمسه فى جميع المآسى والملاهى العظيمة من الشخصيات والحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذى نعيش فيه، فلا تكون الحوادث والأشخاص بمعزل عنا ، ولا تكون الشخصية شخصية مستقلة ،بل نموذجا بشريا له من السمات الإنسانية ما يجعله عاما وشاملا. وإذا كانت المأساة تتفق مع الملهاة فى تحقيق هذا الشمول فى الشخصيات فإنهما يختلفان فى روح كل منهما ، وما يتركه هذا الروح من تأثير فى نفوس جمهور المشاهدين. فالمأساة تختار موضوع الخصومة والشقاء وتعاسة الإنسان ووقوعه صريعا أمام قوة من القوى التى لايملك تجاهها دفعا ولا مقاومة . ومن أجل ذلك تحتم أن يكون موضوعها موضوعا مثيرا للرهبة والجلال ، وأن تنتهى نهاية غير سعيدة ، على أن يكون الشعور السائد لدى جمهور المشاهدين أن القوانين التى تتحكم فى حوادث المسرحية ، والتى تقود البطل إلى مصيره المحتوم هى ذات القوانين التى يسير بمقتضاها الكون كله . فلا يمكن أن تكون الأحداث التى أدت إلى موت البطل أحداثا عرضية ، كما لايجوز أن تشعر أن موته قد جاء بعامل الصدفة الذى لايتفق مع القونين الكونية . فلا ينبغى مثلا أن يجىء موت البطل عن طريق اصطدامه بعربة أو قطار، فهذه نتيجة قد لا تتفق وطبائع الأشياء إلا إذا كان المؤلف قد راعى أن اصطدام السيارة أو القطار كان نتيجة لمئات الأسباب

قبلها ، وأن الأحداث كانت تجرى منذ بدء الرواية على هذا الأساس ، على أساس أن تقود إلى هذه النهاية ، وإلا فإن موت البطل تحت عجلات القطار يصبح شذوذا وخروجا على القانون الطبيعى وعلى المألوف . ومن هنا ندرك لماذا اشترط أن تكون خاتمة المأساة نتيجة حتمية لامفر منها . أما أن يلجأ الفنان إلى عنصر القدر ليسعفه، بموت بطله عندما يفلس فلا يجد فى حوادث الرواية نفسها ما يسعفه ،فإن هذا يعد انحرافاً يسم المأساة بالضعف والفشل . من أجل هذا أخذوا على شكسبير اعتماده على عنصر القدر فى رواية روميو وجولييت ، يقول تشارلتون :

«فمثلا قد يصيح مشاهد إذ يرى روميو قد هب بقتل نفسه إلى جانب ماظنها جثة جولييت ، أوقل قد يصيح مشاهد من مكانه محذرا روميو ألا يتم فعله لأن جولييت فى حالة من التخدير وليست بميته ، فتكون هذه الصيحة نقدا سليما نوجهه إلى رواية شيكسبير « روميو وجولييت » لأن هذا الصائح لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يداه ، بل شعر أنه موت ظالم وقع فى غير موضعه ، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية»(١).

وذلك لأن الجمهور لايعترف بالصدفة العمياء ، كما لايعترف بالنهاية التى تقع لغير سبب أصيل متصل بقوانين هذا العالم الطبيعية ، أو قل متصل بالقوة العليا المدبرة المسيطرة على هذا الكون . فقد كانت « ربة الانتقام » عند اليونان القدماء هى القوة التى يخضع لها البشر ، أما فى العصور الوسطى فقد رمزوا لهذه القوة العليا برموز الخير والشر والضمير والتوبة ، بل زادوا فى ذلك وجعلوها تظهر على المسرح ، واعتبروا الممثلين رموزا ترمز لها . أما عند اليونان فلم يكن لربة الانتقام شخص يمثلها على المسرح وإنما كانت شيئا يدرك ولايحس ، شيئا يجعلك تدرك أن العالم الذى تتحرك فيه المأساة عالم تسيره القوانين الطبيعية التى لاتتخلف ، وأظهر مثل على ذلك مأساة أوديب لصوفوكليس ، فقد قتل أوديب أباه وتزوج من أمه على غير علم منه ، وعلى الرغم من أنه اقترف هذين الإثمين الفظيعين دون

---

(١) فنون الأدب ص ١٦٩

علم سابق، غير أن القوة السماوية العليا لم تكن لترضى أن تمر جريمة شنعاء كهذه دون عقاب ، وكان لامناص من التكفير عنها . ولا يهم إذا جاء أوديب مجرد أداة أو وسيلة . فما دامت القوانين العليا قد أوذيت بهذه الفعلة النكراء فلا بد أن ترد عن نفسها هذا الأذى ، ولا مناص من أن يكفر الآثم عن إثمه فانتقم أوديب من نفسه وفقأ عينيه ونفى نفسه عن المدينة.

وإذا انتقلنا إلى عصر شكسبير وجدنا أن القوة العليا التي تسيطر على مجرى الأحداث في مآسيه تختلف عنها عند اليونان ، فمآسي شكسبير مآس تنبع من داخل الشخصية الإنسانية ، فالذى يسوق البطل إلى نهايته المحتومة قواه الداخلية ، أو قل طبيعة خلقه على هذه الصورة دون سواها، ففردية البطل أو عناصره المكونة لشخصيته هي التى جعلته يقف هذا الموقف أو ذاك ،هى التى حددت سلوكه وانتهت به إلى الموت.

من أجل ذلك كانت لشخصيات شكسبير وفهم منحنيات نفوسها وتجاعيد ملامحها الأهمية الأولى التى يعتمد عليها الدرامى فى فهم مسرحياته ، على أننا لا ننسى أن رسم الشخصية لم يكن كل شيء ، وإنما المهارة في وضع هذه الشخصية ذات الصفات المميزة فى المواقف الصحيحة المحكمة التى لا تستطيع منها فكاكا هو الذى يخلق المأساة ، ومن أجل ذلك قالوا « في وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل وعطيل مكان هاملت لكى لاتجد بين يديك مسرحية مطلقا »[(١)] وعلى الرغم من اعتماد مآسي شكسبير على نماذج شخصياتها وعلى المواقف التى توضع فيها هذه الشخصيات ، فهى ماتزال تخضع للقوانين الطبيعية لهذا العالم وتدور فى فلكها ، فالبطل يلقى مصيره نتيجة لمواجهته للقوى التى هى فوق مستطاعه ، وينال ما يتحتم عليه أن يناله إذا كان على هذه الصورة وواجه هذه الظروف.

أما المآسى الحديثة فقد خرجت عن هذا المجال الكونى الذى يميز المأساة الصحيحة ويصبغها بصبغة الضرورة التى لا مناص منها . ذلك أن بعض هذه المآسى الحديثة قد اعتمدت على الصراع الذى يكون بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة، أو بين الفرد والنظم الاقتصادية أو القضائية . صحيح أن النظم الفاسدة

(١) علم المسرحية ص ٢٦٠.

سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم قضائية يمكنها أن تصرع الأفراد وأن تنتهى بفجيعة إنسانية . غير أن المسألة ليست فى مجرد توفير الصراع بين (الفرد) وهذه النظم ، وانما المهم والأساسى أن يشعر الجمهور عند مشاهدة مأساة من هذه النوع أن مثل هذه النظم هى من قبيل النظم الثابتة التى لا تتغير ولا تتبدل ولا تتخلف حتى تتوافر صفة الحتمية ، ويبرز عنصر الضرورة التى لامناص منها فتحقق المأساة . أما إذا شعر الجمهور بأن البطل كان ضحية نظم ليست ثابتة ، ولا تمت إلى نظم الكون الصارمة المطردة وقوانين الطبيعة ، وأن الأسباب التى من أجلها لقى البطل مصيره المحتوم كانت أسباباً عرضية عابرة تتعلق بنظام قائم لايلبث أن يزول ، فإن المأساة فى هذه الحالة تكون قد فقدت أساسا أصيلا من أسسها ، لأن الشعور بحتمية الفجيعة سوف يفتر مادامت أسبابها غير ثابتة وغير لازمة.

هذا التطور فى طبيعة المأساة الحديثة هو الذى قلل من أهميتها . صحيح أن بعض مآسى إبسن وبرناردشو قد نجحتا ، ولكن نجاحهما راجع إلى أنهما استطاعا أن يوهما الجمهور بأن يعتبر البيئة الاجتماعية بنظمها الحالية جزءاً من نظام الكون ليس إلى مرده من سبيل.

وهكذا نرى أن تحول المسرحية الحديثة إلى معالجة شئون المجتمع قد حول من اتجاه المأساة ، فإذا أضفنا إلى ذلك ميل المسرح نفسه نحو الواقعية بحكم تطوره عرفنا لماذا تحولت السيادة من المأساة إلى الملهاة.

وإن نظرة إلى المسرح اليونانى الذى كان يتسع لثلاثين ألف متفرج ، والذى لم يكن معداً كما هو معد اليوم ، فلم يكن لديه المناظر المرسومة التى تعلق على جدران المسرح والتى تنبىء عن مكان الأحداث وزمانها ، وإنما كانوا يرمزون للزمان والمكان باعتبارهما حقيقتين مجردتين ، نقول إن نظرة إلى هذا المسرح تجعلنا ندرك أنه أنسب المسارح لعرض المأساة ، لأن مثل هذا المسرح سيجعلنا مغمورين بالضخامة والجلال اللذين هما من ألزم الأجواء للمآسى القديمة . أما فى عصر شكسبير فقد تطور المسرح بعض التطور ،ولكنه ظل محافظا على الرمزية . فثمة شجيرة توضع فى مؤخرة المسرح تشير إلى مكان الغابة ، وأحيانا ماتوضع

بعض لافتات فى جوانب المسرح للدلالة على المكان المعين . وهذه الرمزية فى مسرح شيكسبير تدل على أن شخصياته كانوا طلقاء من حدود الزمان والمكان ، وأنهم أفراد يمثلون الشمول العام الذى لايجعل سلوكهم يرتبط بجغرافية المكان أو تاريخيته ، وإنما يصدرون عن العالم الروحى الذى تمثله شخصياتهم . أما المسرح الحديث فقد أصبح هذا البناء المسقوف الضيق المغلق المليء بالمؤثرات الصوتية والضوئية والمزود بالمناظر وبوسائل الإيهام المختلفة . وقد نجح فى الملاءمة بين هندسته وهندسة بواطن الدور والمبانى ، وصور الغرف والبيوت والفنادق وكل هذه محاولات من المسرح الحديث ليكون واقعيا بقدر المستطاع . هذه النزعة إلى الواقعية هى التى مهدت السبيل إلى ظهور الملهاة وتثبيت مكانتها.

تتضح لك العلاقة بين الملهاة والواقعية إذا عرفت أن المجال الذى تدور فيه الملهاة هو مجال اجتماعى واقعى ، وأن من شأن الملهاة أن تعالج عادات الأشخاص التى قد تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها . فالملهاة تحاول أن تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن المجتمع ، وتضعها جنبا إلى جنب مع نظم المجتمع وتقاليده . ومن هذا التعارض بين سلوك الشخص وتقاليد المجتمع ينشأ الصراع فى الملهاة . ومن ثم فإن العالم الذى تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد ، أما العالم الذى تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التى لاتتخلف كما يقول تشارلتون . ولما كانت التقاليد التى يخرج عليها بطل الملهاة هى التقاليد السائدة فى مجتمع ، فإن الملهاة تعتبر صورة معنوية للمجتمع أو هى على الأقل تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة ،وتقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة وتعاقبها بالضحك. ولكى يكون لهذا الضحك مغزى أعم وأشمل من مجرد تعلقه بأشخاص محدودين على المسرح فقد عمد كتاب الملاهى إلى اختيار بعض النماذج البشرية التى تتوافر فيها صفات بعينها لاتقف عند حدود أمة دون أمة ،ولاتنحصر فى مجتمع دون مجتمع . لأن المجتمع فى الحقيقة فكرة لامجموعة من الناس ، وهو وإن كان مجموعة من التقاليد والعادات والآراء إلا أنه قد يطلق على مجموعة صغيرة وقد يشمل الإنسانية جمعاء. من أجل ذلك استطاعت بعض الملاهى أن تشتمل على سمات وملامح إنسانية عامة ، وهذا النوع من الملاهى يتناول الطباع

العامة كالبله والنفاق والبخل وغيرها ، فرجل العجائب والمنافق والبخيل والأبله الذى يزهو بذكائه والمقامر ،كل هذه شخصيات لاتختص بها أمة واحدة دون أخرى . وهكذا نرى هذا النوع من الملاهى يحل النمط محل الفرد ،ولذلك يسمى هذا النوع بملهاة الطباع أو الأنماط . ولكى ندرك الفرق بين الشخصية والنمط نأخذ مثلا شخصية فولستاف ، فهو وإن كان شخصية مضحكة فكاهية فى مسرحية هنرى الرابع لشيكسبير إلا أنه يتطور إلى شخصية جامدة خاصة به هو ، إنه يصبح فردا عاديا نشعر بالحزن عند نبذه ، فهو هنا شخصية وليس نمطا . أما إذا انتقلت إلى فولستاف الآخر فى رواية الزوجات المرحات Merry Wives of Windsor فستجد أن فولستاف فى هذه الملهاة لايزيد على كونه نمطا مثله، مثل البخيل لموليير ومثل المفتش العالم لجو جول ، والمحتال فى مذكرات محتال لاوستروفسكى.

وبعد ، فما الذى يثير فينا الضحك عند مشاهدة ملهاة ؟ إن منشأ الضحك موضوع كتبت فيه مباحث مثيرة عرض لها فلاسفة مثل برجسون وشوبنهاور . وعرض لها النقاد من أمثال بن جنسون وهازليت . وسر الضحك عند هؤلاء يكمن فى المفارقات ،أو قل عدم التناسب الذى ينشأ من حقيقتين متعارضتين ،أو من فكرتين أو كلمتين أو من اصطدام شعور بشعور آخر ، وهناك ضحك ناشىء من عدم الملاءمة الجسدية ، وضحك آخر ناشىء عن النقص الذهنى ، كما إن ثمة ضحكا ينشأ من المواقف المترتبة على الحركة أو المفاجأة . والضحك فى الملهاة عنصر أساسى متصل بالمدلول العام الذى تهدف إليه الملهاة . فمن واجب الملهاة أن تعاقب البطل الذى يخرج على تقاليد طائفة محدودة أو الذى يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ويتحدى مايمليه الإدراك الفطرى السليم ، حتى يصبح سخرية الناس وموضع لمزهم وتهكمهم ، «ذلك لأن من أول أهداف الملهاة أنها تبصرنا بالطريقة التى نحيا بها حياة سليمة مستقيمة . وعلامة الملهاة الجيدة فى فنها هى هذه النظرة الصادقة التى تفرق فيها بين السوى والملتوى بين المألوف والشاذ . علامتها هى إرهافها لحواسنا إرهافا يشعرنا بما يقع من تناقض بين حماقة الحمقى وما يستوجبه الواجب والإدراك الفطرى السليم . وكم من فكرة لنا رسخت فى

أذهاننا بحكم العرف القوى ، ولم نتبين سخفها وغضاضتها إلا حين تعرض لها كاتب مثل موليير أو شو فوضعها أمام عقولنا جنبا إلى جنب مع أشباهها ، فظهرت لنا فيها أشياء لم تدر بخلدنا من قبل ، وبهذا اهتز أساسها وترنح بناؤها وقد كان متينا مكينا » [1].

---

(١) ص ١٧٤ من فنون الأدب

مراجع البحث

مراجع أوروبية

١ - Herman Ould : The Art of the Play.

٢ - Hexley, A : Tragedy and the whole truth

٣ - Murray, G : Ancient Greek Leterature

٤ - Nicoll, A : British Drama, Theory of Drama, world Drama

٥ - L. S. Potts : Comedy

٦ - Cassell's Encyclopodya : Tragedy, Drama, Comedy.

مراجع عربية

١ ـ أبركرومبى ، لا سل : قواعد النقد الأدبى ، ترجمة محمد عوض محمد

٢ ـ أرسطو : كتاب الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوى

٣ ـ بدوى محمد مصطفى : دراسات فى الشعر المسرح ، كولردج

٤ ـ برجسون : الضحك

٥ ـ تشارلتون : فنون الأدب ، ترجمة زكى نجيب محمود

٦ ـ توفيق الحكيم : فن الأدب

٧ ـ رشاد رشدى مختارات من النقد الأدبى المعاصر.

٨ ـ ستانسلافسكى قسطنطين : إعداد الممثل ، ترجمة محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى

٩ ـ نيكول الأرديس : علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة.

توفيق الحكيم

مفهومه للمسرح واتجاهاته الفنية

توفيق الحكيم علم من الأعلام المبرزين فى حركة التطور الفكرى والأدبى فى مصر والعالم العربى ، وهو رائد المسرح غير منازع . فهو الذى وضع الأساس الحقيقى وارتفع بالبناء ، وفتح نوافذه على العالم مما جعل لتوفيق الحكيم فضل السبق فى تدعيم هذا الرافد الثقافى الكبير ، وهو المسرح ، الذى رأى النور أول ما رآه على أرض الإسكندرية، فاستقبلته المدينة وفرحت به ، وهيأت له من صدرها وقلبها مكاناً دافئاً. ثم غذته ورعته وتركته يتوالد حتى صار كالنبات الذى أخذ ينتشر فى داخل مصر شجرة شجرة .

وأهم ما فى حياة الحكيم أنها كانت سلسلة من الدرس والقراءة والاستيعاب للفن المسرحى وتتبع لنشاطه عبر الأجيال ، حتى استطاعت هذه الدراسة أن تضع بين يدى الحكيم أساساً هاماً هو أن المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلى والذهنى للإنسان فى تطوره الحضارى .

ومن هنا جعل الحكيم مرحلة الإعداد هذه فى تهيئة النفس بالدرس والإطلاع على المنابع الحضارية للفكر الإنسانى ، والتى أثمرت فى باب الرواية قصة « عودة الروح » ، وفى باب المسرح « أهل الكهف » و «شهر زاد» .

وكان هذا مولد مسرح الحكيم الذهنى ، الذى منذ ذلك التاريخ أخذ ينتشر فى أعماله ، والذى يراه سمة ضرورية من سمات المسرح الحديث الذى ينهض الصراع فيه على الفكر ، والذى يتحدى فيه الرجل المفكر الرجل الحسى ، والذى ينظر إلى المسرح على أنه مجال للصراع الأعمق حيث يطرح حضارة الشرق ، ويعالج

قضايا المجتمع والحياة من خلال مبدأين هامين اتخذهما الحكيم لنفسه شعاراً وجعلهما أساساً بل شرطاً من شروط العمل الفنى .

أولهما : إيمانه بأن أفضل أسلوب فنى هو الذى يصدر طبيعياً... فالشعار عنده هو « كن طبيعياً تجد نفسك » .

وثانيهما : أن وظيفة العمل الفنى تقوم عنده على أساسين : التعبير والتفسير، والتعبير هو الخلق ، والتفسير هو معنى الخلق .

فالفنان عنده يعبر عن موهبة الخلق الكامنة فيه . وهذا هو الذى يجعله فناناً . ولكنه أحياناً يريد أن يضيف شيئاً آخر إلى الخلق الفنى، وهو أن يجئ هذا الخلق مفسراً لمعنى من معانى الحقيقة أو أن يدل على رؤية معينة للحياة أو المجتمع .

هذان المبدآن اللذان جعلهما أساساً للعمل الفنى والإبداعى يمثلان فى الحقيقة أساساً هاماً يحكم اتجاهاته الفنية . فالفن عند الحكيم ليس مجرد تعبير عن مشاعر الإنسان الذاتية فحسب ، بل هو تفسير للحياة وتقويم فى ذات الوقت . ولذلك كان فن الحكيم مشاركة إيجابية لعالم الفعل وعالم الفكر وعالم السياسة وحياة المجتمع والناس .

إن له فى تناول العمل الفنى أسلوباً خاصاً ووسائل فنية يختارها لنفسه، لكنه لم يكن يوماً ما منفصلاً عن حياة الناس أو حياة مجتمعه كما أشيع عنه فى أوقات كثيرة حين قالوا إنه راهب الفكر . فالفكر عنده ملازم للفن ، وهو يرى أن الفن المسرحى بصفة خاصة لابد أن يحقق التوازن بين الفكر والفن ، بين قضايا الإنسان والحياة وقضايا المسرح وأصوله الدرامية .

وقد يختلف نجاح الحكيم في تحقيق تلك الدرجة العالية من التوازن بين الفكر والفن من مرحلة إلى أخرى أو من عمل إلى آخر ، غير أن الشئ الثابت أن الحكيم منذ سافر إلى فرنسا للدراسة ، قد أصبحت له نظرة واضحة لرسالة المسرح من ناحية وللدور الذى اختاره لنفسه كاتباً ومسرحاً من ناحية أخرى .

وأهم مايمكن أن نسجله من عناصر اتجاهاته الفنية هى :

أولا — امتلاك القدرة على الحوار الذى يجمع بين بساطة التعبير وانطلاقاته فى يسر ... ذلك الحوار الذى يأخذ من العامية حرارتها وتوترها ومن الفصحى وقارها وسلامتها .

ثانيا — الحرص على أن يكون الحوار قادراً على إقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحديث ، وهو من المؤمنين بأن الكاتب المسرحى إذا لم يستطع أن يقنعنا باحتمال الشخصية والحدث ، فخير له ألا يكتب مسرحية.

ثالثا — الاستعانة بالتاريخ والأسطورة ، فهذه تساعد المشاهد على الاقتناع بالشخصية والحدث ، لأن المشاهد يرى فى الشخصيات التاريخية والأسطورية حقائق مسلماً بها . وفى هذه الحالة لايطلب المشاهد الواقعية بقدر مايرتفع بخياله إلى جو من التاريخ والأسطورة. ولكن هذا لايتم لدى المشاهد بنجاح إلا إذا أجاد الكاتب حبك العقدة، وتلاحم الأشخاص وتفاعلها ووضوح سماتها . هذه الظاهرة نراها واضحة فى مسرحيات أهل الكهف وشهر زاد والملك أوديب وبيجماليون.

رابعا — التأثر بالمسرح الإغريقى وقدرته الفائقة على تحقيق البنية المسرحية الأصيلة والقوية ، ومايتسم به من براعة فذة فى التصوير والتعبير وحشد الطاقة الدرامية وتصاعدها ، والتركيز بالغ الدقة والتأثير، ثم تحقيق الصراع بين قوتين لاتملك الواحدة منهما إلا أن تنهزم أمام الأخرى.

عشق الحكيم المسرح الإغريقى حين تجمعت له عناصر الفن المسرحى الأساسية من إحكام فى البناء ، وروعة فى الأداء ، وتوجه إلى الإنسان وانشغال بالمعانى الكلية التى تتناول الحياة والإنسان فى صراعه مع القدر، والتى تكشف عن القيم الأزلية التى تتحكم فى الوجود ، مازجة بين الفلسفة والدين والأسطورة فى تناغم فنى أصيل .

وعلى الرغم من اهتمام الحكيم وتأثره بالمسرح الإغريقى وبالصراع التراجيدى الميتافيزيقى ، فإن الحكيم رأى أن الإنسان يخوض صراعاً أقوى وأفظع حين يصارع قوى مرتبطة بوجوده المادى والمعنوى ، مثل أن يكون الإنسان سجين إطار معين هو الزمان أو المكان أو الغرائز والطبائع، وحين ترتطم إرادته أحياناً بكل هذه العوامل أو بعضها ، وهو يحاول المروق منها، و قد ينهزم أو لا ينهزم .

وهكذا أراد الحكيم أن يلتزم بالروح الإغريقى مع تحويله الصراع من صراع بين الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان وقوى أخرى أكبر منه ، وأهم هذه القوى هى الزمن أو الفناء ... ويرى الحكيم أن الإنسان عقل متحرك يحارب قوانين الطبيعة بقانون فى طبيعة الإنسان يجعله ذلك المقاوم بلا هوادة .. وهذا فى نظره هو الذى يجعل اتجاهه يقترب فى ناحية من النواحى من التراجيديا الإغريقية .

البناء الدرامى .. لمسرح الحكيم ..

لعله من الأفضل قبل تحديد أهم ملامح البناء الدرامى عند توفيق الحكيم ، أن نتمهل لحظة لنقف عند أبرز الخصائص التى ينبغى أن تتوافر لأى عمل درامى ، بغض النظر عن اتجاه هذا العمل أو انتمائه لمدرسة فنية معينة . فثمة حقائق أساسية يعتبرها النقاد من الثوابت التى تميز العمل الدرامى عن غيره ، والتى تحدد الإطار العام الذى يفرد المسرحية عن غيرها من أعمال الأدب الأخرى .

لقد أكدنا من قبل أن المسرحية تشترك مع سائر الفنون الأدبية الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها ، ولكنها أى المسرحية لها من الطبيعة والخامة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون .

أولى هذه الصفات المميزة للمسرحية طريقتها فى تناول الفعل الإنسانى ، فالمسرحية ملتزمة بحكم طبيعتها وتكوينها بعناصر لا تتوافر فى القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر وجمهور المشاهدين . هذا عدا العنصر الزمنى المفروض على المسرحية ، وهو زمن محدود لا يتجاوز ساعتين أو ثلاثا على الأكثر تتخللها استراحة أو استراحتان . وهكذا فإن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التى تعالجها بها القصة المروية، ونعنى بها الرواية .

فإذا كان فى استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفاصيلها ، وألا يكتفى بذلك ، بل يرى أن من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق فى نقل صور دقيقة حية عن واقع الحياة فى صدق وأمانة (١) .

نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية ، بل لعله أن يكون من الواجبات التى يلتزمها ، فإن ذلك أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال

---

(١) فنون الأدب ، تشارلتون ، ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٢٨ .

الإنسان. ذلك أن المسرحية بحكم طبيعتها لا تستطيع أن تختار من الفعل إلا جانبه المثير ، والذى هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء ، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى أو ما يسميه « ستانسلافسكى » بخط الفعل المتصل للمسرحية [١] .

فللمسرحية طريقتها الخاصة في اختيار الجوانب البارزة من الفعل وفى تصفية الأحداث من كل شائبة قد لا تمت إلى خط الفعل المتصل بسبب وثيق . ومن المعلوم أن من أهم ما يميز المسرحية عن الرواية قدرة المسرحية على اختيار الأحداث، وإذا كان الفن فى عمومه اختيارا للصفات الدالة الموحية فالاختيار فى فن المسرحية ألزم منه فى غيرها. فالكاتب المسرحى لا ينقل إليك كل ما يراه فى الحياة، كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع اقتباسا حرفيا أو أمينا ، بل لعل أروع ما فى الفن المسرحى هذه الناحية التى يسمونها « الطاقة الاخبارية » Informing Power وهى الطاقة التى تتمثل فى اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتى تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم المليء بالمعانى .

فالمسرحية كما يقول الدوس هكسلى Aldous Huxley فى مقاله المسمى «المأساة وأدب الحقيقة الكاملة » Tragedy and the Whole Truth [٢] :
«المسرحية منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص الرائحة من الزهر ، فهى نقية نقاء المركب الكيماوى . ومن ثم كان تأثيرها على عواطفنا قويا وسريعا » [٣] .

وهكذا نرى أن التركيز والتصفية والاختيار وتخليص الفعل من الشوائب والاكتفاء فى ذلك بالعناصر الدالة الموحية هى من أهم السمات التى يعنى بها البناء الدرامى لتحقيق هدفه من الأداء الفنى السليم .

وواضح مما سبق أن التركيز مصاحب لعنصرى « الإثارة » «والدرامية». فنحن

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب « إعداد الممثل » ترجمة العشماوى ومحمود مرسى.

(٢) Wiliams : A book of English Essays , P. 352 .

(٣) انظر ترجمة مقال الدوس هكسلى فى كتاب مختارات من النقد الأدبى المعاصر للدكتور رشاد رشدى .

حين نختار الفعل نهتم أكثر بجوانبه المثيرة القادرة على حمل الشحنة العاطفية في إيجاز وتوصيلها للجمهور . بل أن التوصيل وحده غير كاف ، إذ لابد أن يضاف إليه «التوليد» توليد الإحساس وتحريك المشاعر والنفوس بل هزها هزا . وهنا يكون عنصر الإثارة مولدا للحرارة والكهرباء لا موصلا جيدا فحسب .

فالفن الدرامى لا يمكن أن يبلغ ذروة الإثارة والانفعال إلا بموهبة خاصة قادرة على الاختيار والتركيز والإثارة . والعقل الخلاق هو وحده القادر على أن يجعل مشاهد المسرحية تتحول من الواقع الذى لا إلهام فيه إلى مشاهد ملهمة . لذلك قالوا إن من أهم أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعدسة المركزة التى تستقبل شعاعا واحدا من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءا ، بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجا .

ومن هنا كان الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ما ليس بالهام ليس هو كل شئ . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهامة إلى ذروة الإثارة والفن [١] .

ومرتبط بهذه المدلولات مدلول كلمة درامى أو درامية أو التأثير الدرامى الذى يتمثل فى اختيار مواقف درامية أى تتسم بعناصر المفاجأة والإثارة والانفعال ، أو بمعنى آخر تتسم بالعناصر غير المتوقعة. ويتحدث «الارديس نيكول » فى كتاب علم المسرحية عن مدلول كلمتى دراما Drama ودرامى Dramatic فيقول : « إن لكلتا الكلمتين استعمالا أكثر امتدادا وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى . فأنت تقرأ فى الصحف عن لقاء درامى مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل ، ثم يتحدثون عن هذا اللقاء ، وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما منذ ثلاثين سنة بعد شجار سخيف ، وبعد أن طعن كل منهما فى السن ، إذا هما يلتقيان لقاء مفاجئا فى فندق ريفى صغير، ويتكلم كل منهما مع الآخر كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان أنهما أخوان فيصفح كل منهما عن الآخر ويتصالحان » [٢] .

---

(١) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة درينى خشبة ص ٣٢ .

(٢) علم المسرحية ص ٤٤ .

وهكذا نرى أن كلمة « درامى » تستعمل عادة لوصف المشهد الذى يتضمن هزة خاصة فى المشاعر ، ويثير عن طريق الصدفة والمفاجأة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادى . ونحن جميعا نتوقع عادة عند مشاهدتنا لمسرحية أن نصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة وبطريقة طبيعية ما يثير مشاعرنا ويحرك انفعالنا ، ولذلك وجب أن تمدنا المسرحية بسلسلة من الهزات أو المفاجآت التى تختلف حدتها باختلاف الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث . وأمثلة ذلك واضحة عند كاتبنا الكبير توفيق الحكيم وبشكل ظاهر فى مسرحيات أهل الكهف ، والسلطان الحائر ، والملك أوديب ، وايزيس وغيرها .

ولا يقتصر بناء الهيكل الدرامى على ما ذكرناه من عناصر التركيز واختيار الفعل والإثارة وعناصر المفاجأة والدهشة ، ولكن لكى تكتمل أدوات البناء الدرامى فلابد من توافر عناصر أخرى هامة : أبرزها عناصر الصراع واللغة والوحدة .

والصراع هو السمة الأساسية لأى عمل مسرحى وبدونه لا يتحقق البناء ، ولا تكتمل الصورة الحقيقية للمسرحية .

فليس خافيا على أحد أن المسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب ، وإنما هى قصة تكتب لتمثل ، فالمسرحية حينما تحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا تحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وإنما تطرح أمامك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ، ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .

والصراع هو التدفق الحركى المتصاعد الذى يعمل على تجميع العناصر الدرامية المتفرقة والمتباعدة فإذا هى تتقارب وتتشابك وبعد ذلك تصطرع ، ثم تبلغ الذروة فى العنف ثم تنحدر إلى الحل: حل الأزمة التى يعقبها سلام واسترخاء يؤدى إلى النهاية.

ومن ثم كان الصراع من أهم عوامل تماسك البناء الدرامى ، فهو خط الفعل

المتصل بكل وجوهه ، وهو الرباط المحكم الذى يصل بين الأجزاء ويوحد بينها .

ويختلف الصراع باختلاف اتجاه الكتاب وما يطرحون من فكر، كما يختلف فى المسرح التقليدى المحافظ على الأشكال المسرحية التى تهتم بالأصول وتخضع لها فى صرامة عنه فى الأشكال الحديثة والمعاصرة والتى تخرج فى قليل أو كثير - حسب الاتجاه عن الأصول الدرامية المعروفة للبناء المسرحى .. كما يختلف الصراع كذلك بين الأشكال المسرحية المعروفة من مأساة إلى ملهاة إلى ميلودرامة .. وهكذا..

فالمعروف أن المأساة تعالج عادة موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية . أما الملهاة فهى تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى ، أو بين الفرد والمجتمع .

ويهمنا كذلك أن نشير إلى نوعية الصراع هل هو دائما صراع مادى يشتجر فيه الممثلون اشتجارا تتحرك فيه الأكف والأيدى ، أو تثار فيه الانفعالات الشديدة بين الممثلين على نحو ما يحدث فى الصراع الميلودرامى ؟

أم هو صراع نتجاوز فيه الصراع العاطفى وحركة الانفعالات الشديدة إلى صراع أخلاقى ذهنى ، حيث ينتقل الصراع من مجال الجسد إلى مجال الفكر . إن المسرح الحديث يفضل اليوم أن يكون صراعه صراعا يختلف عن الصراع الميلودرامى الذى لا يكاد يحيد عن كونه صراعا عنيفا بين بطل الرواية وخصمه يتنافسان فيه على امرأة تكون من نصيب أحدهما فى النهاية . وهذه هى الحبكة التى لا تكاد تتغير فيما يسمى بالميلودرامية ، وهى نوع من المسرحيات يهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين المشاهدين ثم ينتهى نهاية سعيدة . ولهذا تحقق الميلودرامية عنصر الإثارة الذى هو من أخص خصائص المسرحية الجيدة ، ولكنها معيبة من ناحية أخرى، وهى أنها لا تتعمق الحوادث والأشخاص ، ولا تتيح لك عرضا عن الإنسان فى تعقيده وتشعب مشكلاته . فضلا عما تتسم به الميلودرامية من الخفة والضجيج أكثر مما تتسم به من العمق والدراسة .

كما أن المسرح الحديث كثيرا ما ينفر من صراع المسرحية الرومانسية الذى غالبا ما يتمزق فيه البطل بتأثير عوامل باطنية أو نفسية : صراع بين البطل ونفسه ، أو بينه وبين نوازعه ، أو بين واجبه لوطنه وولائه لأسرته ، وهكذا لا تستطيع المسرحية الرومانسية أن تتخلص من سيطرة العنصر الذاتى المتفوق حين تسكننا عالم الوجدان والخيال .

من أجل ذلك جاء مسرح أبسن وشو انقلابا على المسرح الرومانتيكى ومسرح الميلودرامية ، واختار أن يكون صراعه صراعا يتناول مشاكل المجتمع والحياة الإنسانية، معتمدا فيه على شخوص تمثل وجهات نظر متباينة مستعينا بقوة الحوار ومهارة العرض .

ولا يخفى علينا أن هذا الصراع الفكرى قادر على تحقيق الإثارة والجذب ، خصوصا إذا ما توافر له أسلوب الإقناع الماضى الحجه ، والممتزج بالعاطفة ، واللاذع السخرية ، والزاخر بالنكته والنقد ، نقد الحياة والإنسان .

فإذا تركنا عنصر الصراع إلى اللغة والحوار فسنصل إلى عنصر لا يقل أهمية عما سبق من عناصر . فاللغة هى الوسيلة لتحقيق عناصر الإبداع التى هى الموهبة والأصالة والرؤية . وأهم ما تحتاج إليه المسرحية هى اللغة المشحونة بالطاقة ، اللغة القادرة على حمل التوتر والتأزم . أما اللغة الرخوة المهدورة الطاقة فإنها تكون أبعد اللغات عن المسرح . فهو يحتاج إلى لغة مركزة حية ، قادرة على الرقى إلى حالات الانفعال الداخلية للممثل وطرح أعماقه عن طريق الحوار ، وتكديس الأفكار والأحداث المتصاعدة .

ولن نقارن هنا بين الحوار العامى والحوار الفصيح . فيكفينا دائما أن نختار الحوار القادر على حمل الشحنة العاطفية والفكرية ، وعلى رسم الشخصية ، والكشف عن جوانبها النفسية سلوكا وفكرا ، وهذه هى اللغة التى تحقق الإقناع للمشاهد بواقعية الشخصية والحدث . وعدم التضحية بهما فى سبيل أى غرض آخر .

ولعل أروع ما يقال فى لغة المسرح هو ما جاء على لسان «هاملت» حين ينصح أحد الممثلين فيقول :

« لائم بين الكلمة وحركتها ، وبين الحركة وكلمتها ، متقيدا بهذا الشرط : وهو ألا تتخطى حشمة الطبيعة . فكل مبالغة فى القول والحركة إنما هى نابية عن غاية التمثيل ، وما هذه الغاية منذ البدء إلى اليوم إلا أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة لكى تعكس للفضيلة محياها وللزراية صورتها ، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره» (١) .

فشيكسبير هنا يركز على أن يوائم بين المسرح وبين الطبيعة وألا يسئ المسرح إلى تقليد الإنسانية ، فالمعجزة تنحصر فى تحقيق الانسجام بين الكلمة ومعالم الشخصية .

إن اللغة فى المسرحية وسيلة لغاية ولكنها وسيلة ذات أثر ضخم فى تحقيق العمل الفنى وبنائه الدرامى . ومن هنا كانت عنصرا بالغ الأهمية تتوقف أهميته على قدرة المؤلف على استخدام اللغة ، وحسن توظيفها ، فغايتها ليست جمالية شعرية فحسب ، بل غايتها أن تحمل الفكر وأن تعبر عن الشخصية وتعاريجها النفسية وأن تشيع الجو العام الذى تتطلبه المسرحية وتنشره فى نفس المشاهد ، كما تستطيع بالصور الإيحائية والتعبيرات المجازية التى تتردد على طول المسرحية أن تحقق المغزى العام وتجسده .

أما عنصر الوحدة فهو القدرة على بلوغ غاية واحدة من الكثرة ، أى تضافر العناصر الدرامية كافة وتآزرها ، والصهر فيما بينها . فكل ما يتكاثر ويتعدد لابد أن يتجمع ويتوحد فى النهاية ويعطينا الأثر الكلى الموحد ، وهذه الوحدة قائمة ومستندة من غير شك على عناصر الترابط والتكتل والانحدار السريع نحو النهاية وخلو الحدث من الشوائب؛ وسيطرة أو هيمنة موقف أو رؤية واحدة تسرى فى أرجاء العمل الفنى من بدايته إلى نهايته .

هذه هى أهم عناصر البناء الفنى للدراما ، أى للفن المسرحى بعامة ، آثرنا أن نضعها بين يدى القارئ وأرجو ألا يجد فيها إطالة فلابد من تحديد الأدوات الأولية

(١) مشكلة الحوار فى المسرحية العربية الحديثة من كتاب الرحلة الثانية لجبرا إبراهيم جبرا ص ٩١ .

قبل أن نقيم البناء ، وإذا كان لنا أن نخطو بعد ذلك إلى موضوعنا الرئيسى ، وهو عناصر البناء الدرامى عند الحكيم فسيكون حديثنا عن هذه القضية محصورا فى جانبين أساسيين :

الجانب الأول : هو مراحل التطور فى البناء واتجاهات هذه المراحل الفنية وتميزها.

وثانيهـــا : ما يتسم به العمل الدرامى من سمات فنية فى كل مرحلة واتجاه .

ويمكننا أن نقسم مراحل التطور فى البناء والشكل عند الحكيم إلى ثلاثة اتجاهات بارزة فى تاريخه الفنى .

(أ) البدايات ومسرح المجتمع .

(ب) الروح الإغريقية .

(جـ) المسرح التجريدى .

أولا : مسرح المجتمع

إذا كنا سنسمى المرحلة الأولى من تجارب الحكيم الفنية « بمسرح المجتمع » فليس يعنى هذا أننا أردنا أن نفصل مسرح المجتمع عن غيره من الناحية الفنية ، أو أن نستخدم هذا التصنيف الدال على نوعية معينة للكلام عن فن بعينه هو مسرح المجتمع ، وإنما أردنا أن نبدأ به لأنه يمثل فى حقيقة الأمر مرحلة البدايات مرحلة البحث عن أسلوب .

وقد يؤرخ بعض الكتاب تلك المرحلة بأولى مسرحيات الحكيم : «الضيف الثقيل » التى عبر فيها عن حزنه لمصر فى ذلك الوقت ، وما كان يصيب المواطن من مشاعر لحالة مصر الرازحة تحت وطأة التردى الاجتماعى والنفسى . غير أن الحكيم لا يعتبرها بداية حقيقية، وإنما يراها مجرد تجربة أولى ، حفزه إلى كتابتها شعوره بوطأة الاحتلال الذى رمز لإقامته الطويلة بالضيف الثقيل فى بلادنا دون دعوة منا ، وبدون رغبة منه فى الانتقال أو الانصراف عنا .

وسواء اعتبرنا هذه المسرحية بداية أعماله أو أخرجناها عن مسرح المجتمع فإن هذا العمل يمثل فى واقع الأمر مرحلة لها أهميتها فى حياة توفيق الحكيم الفنية . تلك المرحلة التى كان يهدف فيها إلى الوصول إلى الصيغة المسرحية المحققة للفن المسرحى . فقد كان حريصا أن يثبت لنفسه أنه قادر على البناء الدرامى وعلى تحقيق الصيغة الفنية المطلوبة . ومن هنا كانت مسرحية الضيف الثقيل هى محاولة لإثبات الذات ، محاولة تهدف إلى إجادة الفن المسرحى . ومراعاة تحقيق العرض المسرحى الناجح من حيث التماسك فى البناء من ناحية ، وإرضاء الجمهور وتحقيق متطلبات المسرح فى ذلك الوقت من ناحية أخرى . إنها باختصار محاولة للتعرف على أسرار الفن المسرحى وخطوة أولى على الطريق .

وكان من نتاج هذه المرحلة مسرحيات أخرى مشابهة مثلت على مسرح عكاشة مثل مسرحيات « العريس » « وخاتم سليمان» «والمرأة الجديدة » « واوبريت على بابا » وقد انتهت هذه المرحلة فى سنة ١٩٢٥ . بعدها سافر الحكيم إلى أوروبا حيث بدأت مرحلة أخرى استطاع فيها أن يغير مفاهيمه الفنية والفكرية ، وأن يهتم بالدرجة الأولى بالدور الذى ينبغى أن يقوم به المسرح فى حياة الناس والجماعة ، فالمسرح وعاء ثقافى يحمل للجمهور حضارة وفكرا ، وليس مجرد وسيلة للعرض المسرحى الممتع والناجح .

لقد استطاعت مرحلة الدرس والقراءة والاستيعاب للفن المسرحى وتتبع نشاطه عبر الأجيال ، استطاعت تلك المرحلة أن تضع بين يدى الحكيم أساسا هاما هو أن المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلى والذهنى للإنسان فى تطوره الحضارى .

وهنا دخل الحكيم مرحلة الإعداد وتهيئة النفس بالدرس المتصل والاطلاع على المنابع الحضارية للفكر الإنسانى ، والتى أثمرت فى باب الرواية قصة « عودة الروح » ، وفى باب المسرح أهل الكهف وشهرزاد .

من هنا يبدأ مسرح الحكيم الذهنى الذى بدأ ينتشر فى أعماله والذى يراه سمة ضرورية من سمات المسرح الحديث ، المسرح الهادف الذى ينهض الصراع فيه على الفكر ، والذى يتحدى فيه الرجل المفكر الرجل الحسى ، والذى ينظر إلى

المسرح على أنه مجال للصراع الأعمق حيث يطرح حضارة الشرق ويعالج قضايا المجتمع والحياة من خلال مبدأين هامين اتخذهما الحكيم لنفسه وجعلهما أساسا بل شرطا من شروط العمل الفنى :

أولهما : إن أفضل أسلوب فنى هو الذى يصدر طبيعيا ، فالشعار عنده هو « كن طبيعيا تجد نفسك » (١) .

وثانيهما : أن شروط العمل الفنى عنده شرطان : التعبير والتفسير، التعبير هو الخلق ، والتفسير هو معنى الخلق .

« فالفنان عندما يعبر عن موهبة الخلق الكامنة فيه .. وهذا هو ما يجعله فنانا .. لكنه أحيانا يريد أن يضيف شيئا آخر إلى الخلق الفنى .. هو أن يجئ هذا الخلق مفسرا لمعنى من معانى الحقيقة أو أن يدل على موقف معين من الحياة والمجتمع» (٢) .

هذان المبدآن اللذان جعلهما الحكيم شعارا للعمل الفنى والإبداعى يمثلان فى الحقيقة أساسا هاما يحكم اتجاهاته الفنية . فالفن عند الحكيم ليس مجرد تعبير عن مشاعر الإنسان الذاتية فحسب ، بل هو تفسير للحياة ونقد لها فى ذات الوقت . ولذلك كان فن الحكيم مشاركة إيجابية لعالم الفعل وعالم الفكر وعالم السياسة وحياة المجتمع والناس . له فى تناول العمل الفنى أسلوبه الخاص ووسائله الفنية التى اختارها ، ولكنه لم يكن يوما ما منفصلا عن حياة الناس أو حياة مجتمعه كما أشيع عنه فى أوقات كثيرة من أنه راهب الفكر وصاحب البرج العاجى الذى يطل فيه من علٍ بعيدا عن هموم الناس، عازفا عن قضاياهم .

هذا بالإضافة إلى أن توفيق الحكيم رجل فكر كما قلنا ، والفكر عنده ملازم للفن وخصوصا الفن المسرحى الذى لابد فى نظره أن يحقق التوازن بين الفكر والفن ، بين قضايا الإنسان والحياة وقضايا المسرح وأصوله الدرامية .

وقد يختلف نجاح توفيق الحكيم فى تلك الدرجة العالية من التوازن بين الفكر والفن من مرحلة إلى أخرى ومن عمل إلى عمل . وقد يتغلب فى المرحلة الأولى

حرص الكاتب على اكتساب القدرة على الصيغة المسرحية وامتلاك ناصية الصنعة الفنية أكثر من بث موقف فكرى أو اجتماعى إنسانى . لكن الشئ الثابت أن الحكيم منذ سافر إلى فرنسا للدراسة قد أصبحت لديه نظرة واضحة لرسالة المسرح من ناحية ، وللدور الذى اختاره لنفسه كاتبا ومسرحيا .

وأهم ما يمكن أن نلاحظه من عناصر البناء الفنى والدرامى لتلك المرحلة هى :

أولا : امتلاك القدرة على الحوار الذى يجمع بين بساطة التعبير وانطلاقته فى يسر .. ذلك الحوار الذى يأخذ من العامية توترها وحرارتها ومن الفصحى وقارها وسلامتها من الخطأ .

ثانيا : الحرص على أن يكون الحوار قادرا على إقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحدث ، وهو من المؤمنين بأن الكاتب المسرحى إذا لم يستطع أن يقنعنا باحتمال الشخصية والحدث ، فخير له ألا يكتب مسرحية .

ثالثا : الاستعانة بالتاريخ والأسطورة .. وهذه تساعد المشاهد على الاقتناع بالشخصية والحدث ، لأن المشاهد يرى فى الشخصيات التاريخية والأسطورية حقائق مسلما بها . وفى هذه الحالة لا يطلب المشاهد الواقعية بقدر ما يرتفع بخياله إلى جو من التاريخ والأسطورة . ولكن هذا لا يتم لدى المشاهد بنجاح إلا إذا أجاد المسرحى حبك العقدة ، وتلاحم الأشخاص ووضوح سماتها . هذه الظاهرة تراها واضحة فى مسرحيات الحكيم التى اتخذت الأسطورة والتاريخ عنصرين فاعلين فيها، مثل أهل الكهف وشهرزاد .

رابعا : المزاوجة بين الفكر والفن بحيث يضفى على العمل المسرحى روحا خاصة وفكرا يطرحه على عناصر عمله جميعها . ففى أهل الكهف تتضح فكرة البعث ومقاومة الفناء وإثارة مشاعر المصريين للنهوض من كبوتهم ، والدعوة إلى نبذ الاستنامة والاستسلام والغفوة التى سيطرت على عقولهم سنين عددا .

خامسا : يعتبر مسرح المجتمع فى تلك المرحلة إنجازا مسرحيا ضخما على الرغم من الاتهامات التى وجهت إليه ، وبخاصة ما يتصل بالنواحى الفنية والتى هاجمت

الحكيم فى مسرحه الذهنى أو مسرحه الناجح قراءة وفكرا ، والقاصر من حيث الأداء المسرحى وتحقيق متطلباته من الإثارة والحركة والتكتل الدرامى وانحداره السريع والمركز ، والوصول بالأزمة إلى الحل المريح والمقنع فنيا .

نقول على الرغم من هذا النقد الذى يمكن أن يوجه إلى صياغة الحكيم المسرحية فى بعض أعماله المسماه بمسرح المجتمع، فإنه قد نجح فى تطويع الفكر للصيغة المسرحية ، وشارك فى أن يجعل مسرح المجتمع ينبثق عن تجربة الفرد والجماعة ، وأن ينشط فى عمله الفنى على مستوى الواقع بمعنى أن يجعل الفن مرآة للمجتمع .

ثانيا : الروح الإغريقى

إن التأثر بالمسرح الإغريقى وقدرته الفائقة على تحقيق البنية المسرحية الأصلية والقوية ، وما يحققه من براعة فذة فى التعبير والتصوير وحشد الطاقة الدرامية وتصاعدها ، والتركيز البالغ الدقة والتأثير ، ثم الصراع بين قوتين لا تملك الواحدة منهما إلا أن تنهزم أمام الأخرى . الصراع الذى يحقق الشعور بالمأساة حين تقع الفجيعة الحتمية بالإنسان الذى يصارع قوى أكبر منه وأعتى ، قوى لا يملك لها دفعا ولا ردا ، فينهزم لا محالة ويتم السقوط العمودى من القمة إلى الهاوية . وتتحقق من كل ذلك معان هامة : أولها : عجز الإنسان العاجز أمام القوة المدبرة لهذا الكون والمتحكمة فيه . ثانيا : معرفة الإنسان وادراكه لحجمه الطبيعى فى هذا العالم ، أى ضرورة إدراكه بأنه إنسان وليس إلها مهما يملك من وسائل المعرفة والفهم والاختراع.

عشق الحكيم المسرح الإغريقى وافتتن بروحه الآسرة ، بل إنه ليدعو إلى التبصر بروح المسرح الأصيلة وجوهره الأول . وليس من شك فى أن المسرح الإغريقى عند عمالقته الثلاثة ايسكلوس وسوفوكليس وايريبيدس قد بلغ أعلى درجات الدقة والروعة والكفاءة فى البناء والتأثير ، وذلك حين تجمعت له عناصر الفن المسرحى الأساسية من إحكام فى البناء وروعة فى الأداء ، وتوجه إلى الإنسان وانشغال بالمعانى الكلية التى تتناول الحياة والإنسان فى صراعه مع القدر ، والتى تكشف عن

القيم الأزلية التى تتحكم فى الوجود ، مازجة بين الفلسفة والدين والأسطورة فى تناغم فنى أصيل .

ولما كان الصراع هو جوهر المسرح وقوامه ، وهو أساس هام فى تحقيق بناء المسرحية ونجاحها فلننظر الآن فى نوعية الصراع التى اختارها الحكيم حين تأثر بالمسرح الإغريقى القديم . هل جعل فكرة الصراع كما كانت عند اليونان القدماء تنهض على الصراع بين الإنسان والقدر ؟ أو بين إرادة الإنسان وإرادة أخرى أقوى وأقهر ؟ وهل استسلم الحكيم لهذه القوة ، قوة القدر التى اعتبرها الإغريق قوة طبيعية لم يتمردوا عليها، سلموا بها مع شكواهم منها ؟

لقد أوضح الحكيم موقفه من هذا الصراع فى أكثر من موضع فى كتاباته ، يقول الحكيم :

« القدر أو الآلهة عند الإغريق كانت لهم أهواء البشر .. لقد أحسوا بالغيرة من أوديب لتكبره واعتزازه .. وهذه الفكرة التراجيدية لا تصلح للقرن العشرين ، لأن إنسان القرن العشرين أصبحت مسئولياته أكبر وأخطر .

وعندى أن الإنسان يخوض صراعا أقوى وأفظع لأنه لا يصارع قوة خارجة عنه بل قوة مرتبطة بذات وجوده المادى والمعنوى .. وهى ليست قوى مادية بل معنوية غير منظورة تتمثل فى أن الإنسان سجين إطار معين هو الزمان والمكان والغرائز والطباع .. وأن إرادته ترتطم أحيانا بكل هذه العوامل، وهو يحاول المروق منها ... وهو ينهزم ، ولكنه لا يسلم بهزيمته » (١)

ويضرب الحكيم مثلا على ذلك عنصر الزمن ، وتأثيره علينا حتى عندما نشيخ، ونعجز أن نرجع حياتنا إلى الوراء لنتلافى الأخطاء التى ارتكبناها وندمنا عليها . أو نعيد النظر فى مواقف اتخذناها ولم نرض عنها بعد ذلك .. غير أن حياة الإنسان المقدرة بزمن معين يستحيل فى نظره على الإنسان أن يوقفها ليعيد صياغتها من جديد على شكل أحسن ، فالإنسان خاضع لنظام صارم هو توالى الزمن ..

(١) ملامح داخلية ص ٩٣ .

ويستشهد توفيق الحكيم على ذلك بقوله : « أهل الكهف استسلم بعضهم بقوله : إننا ملك التاريخ ، وقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن فالتاريخ ينتقم ، ومن لم يستسلم منهم لفظه الزمن الحاضر وطرده لانتمائه إلى الزمن الماضى .

إذن فالصراع عند الحكيم كان أقرب للصراع عند الإغريق فى كثير من النواحى فهو على حد قوله لا يمت بصلة للأخلاق والشخصية كما هو الحال عند شيكسبير .. « وإنما هو صراع ميتافيزيقى أو فلسفى .. » إنى لأعتبر الصراع فى تراجيدياتى استمرارا للفلسفة المصرية القديمة .. لقد تصورت أنه لو كان عند المصريين القدماء مسرح لكانوا أقاموا التراجيديا على نفس الفكرة التى أقمتها عليها.. لقد كان الإغريق يصارعون القدر .. وكان المصريون يصارعون الزمن أو الفناء » [1] .

وهكذا نرى أن صراع الحكيم الذى ارتضى الروح الإغريقية وأرادها أساسا لبنائه وصياغته ، وفضلها على الصراع الذى اختاره شيكسبير ، فالذى كان قدرا عند الإغريق قد أصبح عند شيكسبير صراعا داخل النفس بين قوتين : الإرادة الحرة والقوة الباطشة ، وهما معا يتمكنان ويصطرعان داخل نفس البطل .. فقيصر يقتله نوازع قاهرة من الطموح ، وماكبث يقتله طمعه ، وهاملت يقتله تردده وفشل إرادته أمام قوة العقل ..

وهكذا يتضح أن الصراع عند شيكسبير مرده إلى اختلال ما فى الطبع والخلق، أو تطرف يرجع إلى اختلال التوازن فى الشخصية الإنسانية .

وهكذا أراد الحكيم أن يلتزم بالروح الإغريقى مع تحويل الصراع من صراع بين الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان وقوى أكبر منه ، وأهم هذه القوى هى الزمن أو الفناء . ويرى الحكيم أن الإنسان عقل متحرك يحارب قوانين الطبيعة بقانون فى خلق الإنسان يجعله ذلك المقاوم بلا هوادة ، وهذا فى نظره هو الذى يجعل اتجاهه يقترب فى ناحية من النواحى من التراجيديا الإغريقية .

(١) ملامح داخلية ص ٩٤ .

(أ) العقدة الثانوية والشخوص

ولعل التأثر الواضح بالروح الإغريقى عند الحكيم يقع فى عنصرين هامين من عناصر البناء الفنى هما عنصر العقدة والشخوص .

ونحن نعلم أن من أبرز السمات التى يتسم بها المسرح الإغريقى التزامه بالعقدة الواحدة الرئيسة منذ بداية العمل إلى نهايته . تطالعك المشكلة أو القضية منذ السطور الأولى للمسرحية ، وتظل تمثل خط الفعل المتصل مع التركيز والتكثيل والتأزم ثم الانحدار السريع إلى النهاية . على عكس ما كان يفعل شيكسبير الذى استعان بالعقدة الثانوية التى أرادها تسير جنبا إلى جنب مع العقدة الرئيسة منذ بداية العمل إلى نهايته بقصد إعطاء المغزى الذى يريده قوة وعمقا . وكانت هذه الوحدة بين العقدتين تتم عن طريق التطابق أحيانا أو عن طريق التقابل أحيانا أخرى . فثمة خطان يسير الواحد إلى جوار الآخر .

ففى مسرحية عطيل نجد أن الوحدة بين العقدتين الثانوية والرئيسة تتمان عن طريق التقابل حيث نجد أنفسنا أمام خط الطهر والبراءة الذى يتمثل فى موقف «عطيل » «وديدمونه » ، يقابله خط الشر والتآمر الذى يمثله «ياجو» «وايميليا» . والخطان متباينان ولكن الواحد منهما يعمق الآخر ويوسعه . وأحيانا تتم العقدة الثانوية عن طريق التطابق على نحو ما حدث فى مأساة « الملك لير » حين جعل المؤلف نكران الجميل والعقوق، عقوق الأبناء للآباء يظهران فى بنات الملك لير تجاه والدهم ، أراد أن يعمق هذا المعنى ويجعله أكثر اتساعا فكانت العقدة الثانوية أو خط الفعل الثانى ويتمثل فى عقوق أبناء رئيس البلاط بأبيهم . فالعقدة هنا تتم عن طريق تطابق العقدة الثانوية مع العقدة الرئيسة ، والهدف من العقدة الثانوية عند شيكسبير هو تعميق الحدث أولا ، وجعله أكثر انتشارا ثانيا، أى تحقيق ما يسمى بالروح العالمى الشامل : UNIVERSALITY أى أن ما يقع للملك لير وبناته يقع مثله لكثيرين من بين البشر (١) .

(١) راجع « علم المسرحية » تأليف ألادريس نيكول ، وترجمة درينى خشبة : «فصل الروح العالمى الشامل » .

وراجع : المسرح أحداثه واتجاهاته المعاصرة للمؤلف ص ١١٦، ١١٧ دار النهضة العربية بيروت.

وهكذا استطاع مسرح شيكسبير أن يخرج على الأصول الإغريقية القديمة دون أن يخل بالتركيز المطلوب للمسرحية . أما عند الإغريق فكان التركيز وتنقية الأحداث من كل شائبة هدفا رئيسيا لا يسمح بأى أحداث جانبية أو فرعية .

وكذلك الحال بالنسبة للشخوص ، فالشخوص عند الإغريق لا تتجاوز سبعة شخوص أو ثمانية فى حين نراها عند شيكسبير تصل فى المسرحية الواحدة إلى أكثر من عشرين شخصية ، وذلك لأن أسلوب شيكسبير يسمح بالتمهيد للأحداث وللمشاهد الرئيسية بشخوص ثانوية، أما عند الإغريق فالأمر لا يسمح بوجود شخوص ثانوية حرصا على التركيز على خط الفعل الأول والرئيسى منذ البداية إلى النهاية . والهدف من الشخوص هو خدمة الحدث وتنميته فى غير إسراف أو استطراد . كما أن الحدث هو كذلك فى خدمة الشخصية ، فالشخصية المسرحية تتخلق من التفاعل القائم بين الأحداث والشخوص ، وبينها وبين القضية والموقف الذى يود الكاتب أن يثيره ، فالجزء فى خدمة الكل والكل فى خدمة الجزء .

هذه هى اتجاهات المسرح الإغريقى ومسرح شيكسبير فى تناول العقدة الثانوية والشخوص . والواضح أن الحكيم كان يؤثر الروح الإغريقى فى تناول الحديث والتكتل الدرامى والتصاعد إلى الأزمة والانحدار إلى الحل دون لجوء إلى عقدة ثانوية أو شخوص ثانوية . والباحث يستطيع أن يتتبع هذه الظواهر فى بناء الحكيم لمسرحياته وبخاصة فى إيزيس ، وشهرزاد ، والملك أوديب ، وبجماليون ، ورحلة إلى الغد ، والسلطان الحائر ، وأهل الكهف وغيرها ، مع اختلاف فى القضايا التى تطرحها هذه المسرحيات ، ومع اختلاف فى العرض بين مسرح الأسطورة والمسرح الذى يخرج عنها ويطرح قضايا أخرى إنسانية أو سياسية أو علمية . كما هو الحال فى السلطان الحائر ورحلة إلى الغد على سبيل المثال ، فالسلطان الحائر يجد الحيرة بين القوة وبين القانون الذى يتحداه ويحميه ، فهذه قضية تعتبر بالقياس إلى قضايا الأساطير قضية سهلة تختلف مثلا عن صراع أهل الكهف قضية الصراع مع الزمان وهى قضية غير ملموسة للجماهير الواسعة .

أما رحلة إلى الغد فتذهب إلى تصوير بشاعة ما يمكن أن يؤدى إليه العلم من

جمود فى حياتنا اليومية ، على أساس أن عالم الغد سيؤدى بنا للوصول إلى درجة يكون العلم فيها مجموعة من أنابيب الاختبار بين جدران صماء . وهذا يؤدى إلى الفزع من الغد ، بينما العلم يأخذ موقفا آخر فى مسرحية « الطعام لكل فم » فعلى العكس نرى العلم هو مخلص البشرية ومنقذها من مشكلة الإنسان الأزلية وهى الجوع ، حيث ينطلق العلم فى حل مشكلة الجوع انطلاقا من الأرض الاجتماعية وطبيعتها ، لا من بين جدران المعمل ، والمسرحيتان فى نظر الحكيم تكمل الواحدة الأخرى [(١)] .

فى جميع المسرحيات يأخذ البناء الدرامى شكله التقليدى فى رسم الشخصيات والحوادث التى تتحرك فيها . وكل ما يميز هذه عن غيرها من مسرحيات الشكل التقليدى أن البناء هنا يعتمد على الصراع الفكرى ، ومعنى هذا أن ما يشغل الشخصيات ليس موضوعا عاطفيا أو نزاعا ماديا بقدر ما هو قضية فكرية تشغل الحكيم ، ويراعى فى عرضها وبنائها ورسم شخصياتها الخضوع للروح الإغريقية فى الالتزام بالعقدة الرئيسة والاكتفاء بشخوص المسرحية .

(ب) الأسطورة :

ويختلف هذا النوع من المسرحيات ، أى ما يتخذ الأسطورة أساسا لبنائه الدرامى ، مثل مسرحيات إيزيس ، وشهرزاد ، وأهل الكهف ، وبجماليون ، والملك أوديب عن غيره ، وسبق أن أشرنا إلى أن الأسطورة تعطى للأحداث روحا من الإقناع تجعل المشاهد يسلم بها .

ونحاول الآن أن نفرق بين المسرحية التى تحقق العمل الفنى على مستوى الواقع ، والمسرحية التى تحققه على مستوى الأسطورة . ففى المستوى الأول يحاول الكاتب خلق الواقع بطريقة تتحقق فيها ديناميكية الحدث فى شكل متنام متكامل ، أما المستوى الأسطورى فيعطى للمسرحية إلى جانب الديناميكية والنماء نفاذها السحرى وقدرتها الغامضة على الفعل الدائم فى النفس والمجتمع .

---

(١) ملامح داخلية ص ١٧١ .

وواضح أن الرواية المعتمدة على الأسطورة يجب أن تنجح أولا على مستواها الظاهر قبل أن ننتقل إلى التغلغل إلى مضامينها الفكرية والنفسية . وطبيعى أن المعنى الأسطورى لا يتحقق فى عمل لم يتكامل بناؤه الخارجى إلى الحد الذى يساعد على إبراز المحتوى الأسطورى .

وقد استهوت الحكيم الأسطورة الإغريقية كما استهوته الروح الإغريقية فعكف الحكيم على دراسة الأساطير اليونانية القديمة . وقرأ بإمعان ما تناوله المسرح الإغريقى من هذه الأساطير عند عمالقته القدماء .

يقول الحكيم :

« إن مجرد نقل الأدب التمثيلى الإغريقى إلى اللغة العربية ، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلى عربى .. كما أن مجرد نقل الفلسفة الإغريقية ما كان يوصل إلى إيجاد الفلسفة العربية أو الإسلامية . ما الترجمة إلا آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد .

هذه الغاية هى الاغتراف من المنبع ثم إساغته وهضمه وتمثيله لتخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا .. هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو .

كذلك يجب أن نفعل فى التراجيديا اليونانية نتوافر على دراستها بصبر وجهد ثم ننظر إليها بعدئذ بعين عربية » [1]

ولتوفيق الحكيم اتجاهه الخاص فى تناوله الأساطير القديمة ، فله مشكلة الحكم وله بجماليون وله الملك أوديب ، وهو فى كل هذه المحاولات كما يقول « ألويس دى مارينياك » الذى كتب مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ، لا يعرض للنموذج فى ظاهر مبناه بتعديل أو تبديل إلا بالقدر الذى يقتضيه المعنى الجديد الذى يريد صبه فى هذا القالب ، ولكنه يتوافر على تحويل المسائل القديمة إلى أغراض شرقية حديثة » [2] .

---

(١) الملك أوديب لتوفيق الحكيم ص ٢٥٨ .

(٢) مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب لتوفيق الحكيم ص ٥٧ وما بعدها .

وإذا أخذنا أسطورة أوديب سبيلا للمثال فسنرى أن توفيق الحكيم قد أطال النظر فيها واستوعبها فوجد شيئا لم يره أحد من الثلاثين كاتبا الذين سبقوه فى تناول الأسطورة فى شتى أنحاء العالم ، فقد أبصر فيها نوعا من الصراع شبيها بهذا الصراع الذى نراه فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع وبين الحقيقة . هذا الصراع الذى يتمثل فيما حدث بين ميشيلينا الذى عاد من الكهف فوجد بريسكا فيدعوهما الحب إلى حياة جميلة ، غير أن حائلا كبيرا يقف بينهما وهو الحقيقة، الحقيقة التى تفسد عليهما الواقع ، فان بريسكا لا تلبث أن تعرف أن ميشيلينا كان خطيبا لجدتها ، وعبثا حاول المحبان نسيان الحقيقة .

نظر توفيق الحكيم إلى أوديب وجوكاسته فوجد بينهما عين الصراع الذى وجده عند ميشيلينا وبريسكا ، فإن الحب الذى ألف بين أوديب وجوكاسته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التى اكتشفها كل منهما فى النهاية وهى أن أوديب قتل أباه وتزوج أمه .

ليس هذا وحده لب الصراع فى أوديب عند الحكيم . فقد وجد الكاتب فى الأسطورة القديمة أشياء لا يقبلها العقل الشرقى الحديث ولا التفكير الإسلامى الذى يؤمن به الكاتب .

فالحكيم لا يؤمن بالقدر المطلق المحتوم المدبر لأذى الإنسان تدبيرا سابقا دون مقتض أو ضرورة حسب قوله . ومن هنا لم يشأ الحكيم أن يجعل القدر المنطوى على الكيد والشر هو الموجب لكارثة أوديب ، وإنما جعل الموجب لكارثة أوديب طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء ، الممعنة فى الجرى خلف الحقيقة . فهو قد ترك كورنته باحثا عن أصله ومولده فجرته رغبته فى العلم بالحقيقة إلى قتل أبيه والزواج بأمه .

ومن هنا حاول الحكيم التغيير فى هيكل الأسطورة وفى شخوص المأساة القديمة، فأنزل أوديب من هالته وعظمته التى كانت له فى الأسطورة القديمة . فلم يعد عند الحكيم هذا البطل الأسطورى الذى صرع هذا الحيوان الضخم الرابض على أبواب المدينة ، بل صار عند الحكيم ذلك الفتى الساذج الذى قبل الدور الذى

لعبه الداهية تريسياس، فقد لفق تريسياس هذه القصة الخيالية - قصة الحيوان الخرافي - ليستفيد منها فى تنفيذ سياسته وتحقيق ألاعيبه . وقد قبل أوديب هذه الأكذوبة التى لفقها له تريسياس طمعا فى الحكم فكان عليه أن يتحمل نتائج هذه المؤامرة التى حاكها تريسياس وأوقعه فى حبائلها .

وهنا لا يخلع الحكيم عن أوديب وحده تلك الهالة الأسطورية التى كانت له ، بل يخلعها كذلك عن تريسياس ذلك الكاهن الكبير الذى يتلقى الوحى من الآلهة، وجعلهما الحكيم إنسانين عاديين بل ضعيفين متآمرين يتورطان فى الخطأ .

هذه النظرة الخاصة أملت على الحكيم طريقته فى رسم الشخصيات وعرض القصة فنجح الحكيم فى بث أفكاره . ولكنه لم ينجح فى الإبقاء على جوهر الأسطورة وجلالها وروعة شخوصها وما يتسمون به من بطولة أسطورية ساحرة[1] .

ثالثا : المسرح التجريدى

إن الروح الإغريقى فى تناول المسرح وبنائه قد نشأ إلى جانبه تيارات أخرى من التحول والتجدد فى تاريخ المسرح العالمى ، أهمها تياران :

التيار الأول : هو التيار الذى يبدأ أصوليا ثم يثور من داخل الأصولية ، وهذا النوع من التجديد هو الذى يعترف بأن لكل زمن خصوصياته ، وأن الفن فى عالم متغير يتحرك وفق تيارات العصر ورياح فكره فيقتحم عالمه الخاص دون إخلال بالمقدمات الأساسية والأصول الدرامية . إنه التيار الذى يرتكز على الأصول العامة يحافظ عليها ، وفى ذات الوقت يسمح لنفسه أن يفتح النوافذ ، ويغير الهواء، ويجدد الأثاث .

هذا النوع من التجديد يبدأ من الماضى ويتحرك نحو المستقبل ، لا يغير التاريخ أو يمحوه فيكون التغيير عندئذ محافظا على المتعارف عليه من الثوابت والأصول الدرامية .

---

(١) انظر تحليل المؤلف لمسرحية الملك أوديب لتوفيق الحكيم ومقارنتها بمسرحية سوفوكليس فى كتابه : « المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة » . ص ٢٧١ وما بعدها .

أما التيار الثانى : فهو الذى يغير فى الأصول الدرامية ويطورها ، والذى يعتبر تحولا حقيقيا عن المسار المعروف والمتداول والمنحدر إلينا من التاريخ، ومن عصور سابقة ، ونعنى به تلك المجموعة من التقاليد المسرحية المرتبطة ببنائه الفنى وطرائق تعبيره وأدوات هذا التعبير .

ومن أمثال هذا التيار ما رأيناه فى مسرح العبث أو اللامعقول ، ومسرح بريخت أو المسرح الملحمى ، والأوتشرك وهى لفظة روسية تقابل لفظة « الريبورتاج » فى اللغات الأوروبية ، وقد اختار الدكتور مندور مقابلا لها فى العربية هو لفظة «الاستطلاع الدرامى» .

وهذه الأنواع الثلاثة هى من الأمثلة الواضحة على هذا التيار الذى يهرب من سلطة الزمان والمكان عليه ، ومن عوامل بيئته الوراثية والثقافية التى انحدرت إليه من الماضى . ويحاول أن يقدم شيئا خارجا عن إطار الأصولية والشرعية . شيئا يختلف عن المألوف فى شكله ومضمونه أو هيكل بنائه أو لغته وأدواته التعبيرية .

والمسرح التجريدى أو المسرح الطليعى أو مسرح العبث واللامعقول، وكلها تسميات لاتجاه يرغب فى تعميق أسس الواقع، والرغبة فى الوصول إلى وعى بالحياة أكثر وضوحا من قبل ، وخصوصا بعد أن سيطرت على الفكر الغربى بعد الحربين العالميتين نزعة فقدان الثقة فى الإنسان ، وإحساس الإنسان بالدهشة من الوجود المحيط ، ثم الشعور بالقلق والحيرة من هذا الوجود . فكان المخرج من هذه الأزمة هو رفض العالم المفعم بالكذب والزيف والسخرية منه ، فجاء أدب هؤلاء نقدا ساخرا للأساليب الزائفة فى الحياة ، كما جاء من عدم إيمانهم بالنظام الذى يخضع له الوضع الإنسانى ، والتعرض لعبثية هذا الوضع .

ورأيى أن مرد هذا كله يرجع إلى التصدع بين داخل الإنسان وخارجه، بين لا وعيه ووعيه ، بين الحقيقة الخارجية والحقيقة الداخلية ، فثمه تشقق وتصدع وفقدان للوحدة بين عالم الإنسان الداخلى وعالمه الخارجى .. فهما على طرفى نقيض ، وهذا التناقض هو السبب الرئيسى فى شقاء الإنسان .. ومهمة السرياليين والعبثيين هى محاولة لفحص ما بين الداخل والخارج من تجاذب وتداخل من أجل بلوغ

درجة من التوحيد بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية لكي يصبحا في النهاية شيئا واحدا .

من أجل ذلك سعوا إلى لغة أخرى ، لغة تكمن فيها الحقيقة، لغة الباطن واللاوعى لأنها عندهم أصدق من لغة الواقع المحمل بالكذب والبعيد عن الحقيقة . وهكذا نرى المسرح الذى خرج على أسس التفكير المنطقى يركز اعتماده على عناصر أساسية هى اللغة ، والتهكم والسخرية ، والاعتماد على عالم الحلم والصورة.

وأهم ما يتميز به البناء الفنى لهذا المسرح هو فى هذه العناصر الجديدة من ناحية . وفى عدم الخضوع لواقعية البناء وتقاليده المعروفة من ناحية أخرى . فليس ثمة داع لما يضعه المسرح من شروط مثل خط الفعل المتصل وتطور الحدث ، ووحدة الموضوع ، والاعتماد على الصراع المركز النامى ، والتزام البناء الهرمى للعمل الدرامى ، وعرض الشخوص المحددة الأبعاد التى تنمو بنمو الشخصية . ويكفيه طرح المشاهد وتلاحق الصور كما تتلاحق فى الحلم ثم يكون التقويم بالأثر النفسى الأخير الذى يتركه تلاحق المشاهد والمواقف وتتابع الصور[1] .

أما توفيق الحكيم فيقول : « أنا أوافق العبثيين على تساؤل الإنسان وصمت الكون ، وهذه حقيقة قائمة منذ الأزل لا أستطيع أنا ولا يستطيعون هم ادعاء اكتشافها .. الحقيقة أن الكون صامت وأن الإنسان يلقى عليه الأسئلة : من أنا ؟ ما مصيرى ؟ ما أنت ؟ ما الحياة والموت ؟... إلخ ، ولا جواب . والذى جدده العبثيون فى هذه القضية استنتاجهم أن الكون عبث لا معنى له ، وهذا نوع مزر من التسليم .

نحن نفترق عنهم فى أننا لا نحب أن نلقى على الكون هذه الأسئلة البشرية . إن الكون تركيب غريب جدا ، وبديع جدا وأنا أتمتع بهذا «الجهاز الفاتن » ولكن

(١) مسرح العبث د. نعيم عطيه ص ٤٠٢ وراجع : « المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة » ص ١٣٥ وما بعدها وانظر « الأصول الدرامية » للدكتور مندور ص ١٣ مجلة المسرح العدد السابع يوليو ١٩٦٤ .

هذه الصفات من خلق الإنسان وحده وليست صفات للكون » [1]

ويعترف توفيق الحكيم بأنه يختلف مع العبثيين فى فلسفتهم ويجتهد حسب قوله ألا يجرجروه إلى الشكل الفنى الذى اشتهروا به ، كما يقر بأنه يضع قدما واحدة عندهم فى حدود الشكل لا الفكر - ويتفق معهم فى صمت الكون أمام تساؤل الإنسان ، ويرى أن الذى حفزه إلى اتخاذ شكل مماثل لما يتخذونه من أشكال فى مسرحيته « يا طالع الشجرة » هو أنه يريد أن يجرب ، وأن يجوب ميدان المسرح المتحرر من الأسس التقليدية فى الفن ، ولكنه يختلف عن العبثيين فى رفض الحياة وفى الغموض والكآبة والرغبة فى التعمية والإدهاش لمجرد الإدهاش على حد تعبيره .

من هنا يمكننا القول بأن مسرحية « يا طالع الشجرة » وهى المسرحية التى يمكن أن تمثل هذا الجانب التجريدى قد أخذت من مسرح اللامعقول أشياء وغابت عنها أشياء . ولا نستطيع أن نزعم أنها كانت أدبا يتخذ نفس المذهب على الأقل من جوانبه الفكرية . ففى المسرحية تحرر من المسرح التقليدى هذا صحيح . فلا توجد مناظر فى هذه المسرحية ، ولا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة ، فالماضى والحاضر والمستقبل تجتمع كلها فى وقت واحد ، والشخص الواحد يوجد أحيانا فى مكانين على المسرح ويتكلم بنفس صوته مرتين فى نفس الوقت .

وثمة بعض الغموض والخفاء والتعتيم أو التعمية وخصوصا فى مسألة اختفاء الحيّة واختفاء السحلية فى آخر المسرحية . وقد رأى الحكيم بعد كتابة المسرحية أن إلغاء هذا الاختفاء يجعل المسرحية أكثر سلاسة وفهما يستطيع الجمهور أن يجارى العمل فلا يغرق فى الإبهام ، ولذلك يقرر الحكيم فى نهاية تجربته أنه طالب تجديد لا طالب تجريد .

وبعد ، فهذه دراسة حاولت أن تكشف عن بعض جوانب من اتجاهات البناء الدرامى عند توفيق الحكيم من حيث شكل المسرح ومضمونه وما يتخذه من أدوات فنية . وتعترف هذه الدراسة بأنها مجرد خطوة تلقى بعض الأضواء على موضوع

---

(1) ملامح داخلية ص ١٠٠ ، ص ١٠١ .

البناء الدراسى ، أمر موضوع يحتاج إلى دراسات أخرى أكثر تأنيا وتأملا وعمقا ، وذلك لدقة الموضوع وحاجته إلى المزيد من الشرح والتفسير . وربما جاءت هذه الدراسة مركزة أكثر من اللازم ، ولكنها تطمح فى أن تتبعها - إن شاء الله - دراسات أخرى تكملها وتضيف إليها .

نجيب الريحانى

يعتبر نجيب الريحانى نموذجاً فذاً على المستويين الشخصى والفنى . فهو أحد عمالقة الكوميديا بل رائد من روادها الأوائل الذين أرسوا دعائمها وشادوا صرحها وتعهدوها بالرعاية على مدى نصف قرن من الزمان من مطلع القرن إلى منتصفه.

إن النموذج الإنسانى الذى يتحقق ضمن تجربة الريحانى ليس هذا النموذج الذى يتحقق من خلال الظاهر والسطحى من الحياة ، بل هو الذى يتحقق من خلال قرار الأشياء وأعماقها ، حيث يجىء الآخرون ويبنون فوقها ، إنه الإنسان البذرة وإنسان المستقبل.

هذا النموذج هو الذى ينقل الإنسان البذرة إلى الصيرورة .. إلى الحصاد ، هو صعود العمق لكى يكون شكلا حياً نابضاً على الأرض .. هو تجسيد الفكرة ، والنضال الدائب من أجل تحقيقها.

فقصة حياته نموذج من التصميم والصمود والكفاح من أجل يلرف غاية يسعى إلى تحقيقها ، وينجح فى إصابة الهدف الذى ارتضاه حين أصبحت الكوميديا هى الموقف الوحيد للحياة التى ارتضاها لنفسه بعد طواف مثير ومضن.

تجربة الريحانى تجربة رائدة فبدءاً منها ومعها أخذ ينشأ فن الكوميديا فى مصر فط وسط تعبيرى جديد ومتجدد ، ومنذ ولادة هذا الفن وهو من القوة والتدفق بحيث يبدو إبداعا مستمرا ـ كان هذا الوسط مفاجئا : الكلمة فيه هى غيرها فى معجم العادة ، تغيرت دلالتها وتغيرت علاقاتها وتطورت من خلال الإطار والتركيب اللذين تندرج فيهما ، لذلك كانت أعمال الريحانى فى مراحلها المختلفة جديدة حقا تخلق ذوقا وفهما جديدين ، وطريقة جديدة فى التفهم والتذوق ، ولهذا فإن كل عمل أداه وقام به كان مفاجأة حقاً .

ولن نستطيع أن نقف عند قصة حياة الريحاني . نستعرضها فى تأن وصدق فالمجال هنا لايتسع لذلك . وانما تكفينا الإشارة إلى المعالم البارزة التى تستطيع أن تكشف عن كفاحه الإيجابى الصاعد من تحقيق الفكرة وبلوغ الغاية .

ولد نجيب الياس الريحانى بالقاهرة عام ١٨٩٢ من أب عراقى وأم قبطية مصرية ، وكان أبوه متيسر الحال يملك مصنعا للجبس يدر عليه ربحاً وفيراً ، وأمضى الريحانى فترة تعليمه بالمدارس وأظهر من خلالها تعلقا بالأدب والشعر خاصة ، وكان متميزاً فى هذا الجانب الذى ساعده على الإلقاء الجيد وحب الأداء المسرحى ، وقد رشحه هذا للإشتراك فى المسرحيات المدرسية ثم إلى رئاسة فريق التمثيل .

ومن أغرب ما وقع له فى هذه الاثناء بعد موت أبيه وهو طالب ، ما تركه والده من وصية عجيبة ، وهى أن تؤول ثروته جميعها لابنه أخته اليتيمة بحجة أن أبناءه قادرون على إعالة أنفسهم ، فكان هذا الحدث العجيب الخطوة الأولى فى طريق كفاح مرير اعتمد فيه الريحانى على نفسه فى بناء حياته وتشكيلها معرضا نفسه لكثير من العناء والشقاء، فقد أخذت تتقاذفه الحياة منتقلا من العمل المستقر فى شركة السكر بنجع حمادى إلى التردد على المسارح بالقاهرة والعمل بها .

ولكن المسرح كان أقوى من هذا كله فعمل مع عزيز عيد أولاً ، وهو الذى كان له فضل تحويله من التراجيديا أو الدراما الجادة إلى الكوميديا ، ثم عمل مع جورج أبيض فترة من الزمن ، ثم لم يلبث حتى تركه وبدأ مرحلته الثانية ،وهى مرحلة الاستقلال التى بدز يلمع فيها فنانا كوميديا أصيلا وذلك حين ابتكر مايعرف باسم كوميديا « الفرانكو أراب » ، كما ابتكر شخصيته المشهورة « كشكش بك » وهى عبارة عن مشرحيات ذات فصل واحد يستغرق عرض الفصل نحو ساعة ، وتستمد موضوعاتها من واقع البيئة المصرية ، ويجمع بناؤها بين تكنيك الفارس الفرنسى وأسلوب الفصل المضحك ، وترجع حيويتها وبراعتها إلى شخصياتها النمطية ودلالاتها ذات الخصائص المصرية الصميمة ..

أما المرحلة الثالث فى حياة الريحانى الفنية فهى مرحلة الأوبريت وتعد « العشرة الطيبة » التى مثلت فى مارس ١٩٢٠ هى باكورة إنتاج الريحانى فى تلك المرحلة ،

وقد سماها الريحانى فى إعلاناته فى ذلك الوقت (بالأوبرا كوميك) وقد اقتبسها عن مسرحية فرنسية اسمها « اللحية الزرقاء » كان قد ترجمها الكاتب المعروف محمد تيمور وعهد إلى بديع خيرى بكتابة أزجالها.

وقد كتبت العشرة الطيبة على نسق أوبريتات القرن التاسع عشر عند مارون نقاش ، وهى تنقسم إلى أربعة فصول تتخللها مشاهد وفى كل مشهد أغنية واحدة على الأقل ، وتقع أحداثها فى العصر المملوكى وموضوعها الرئيس هو المقاومة الوطنية العنيفة للحكم المملوكى .

وبعد العشرة الطيبة عرض لموضوع آخر مأخوذ من ألف ليلة وليلة وسماه الليالى الملاح ، واشتركت فى الأداء بديعة مصابنى مع نجيب الريحانى وأخرجها الكسار ثم تبع ذلك مجموعة أخرى من الأوبريتات مثل « نجمة الصبح» وغيرها .

غير أن مرحلة الأوبريت لم تشأ أن تستمر طويلا لحاجة نجيب الريحانى إلى التطوير وبث روح جديدة فى مسيرة الكوميديا .

وهنا تبدأ المرحلة الرابعة فى حياة الريحانى الفنية وهى المرحلة التى رأى أن يحاول فيها خلق نوع من الفن يعيش الواقع ويعطى مفهومها حياله عن طريق استيعابه لواقع المجتمع المصرى ، فقد كان شديد التفهم لحياتنا المصرية ، ولم يكن يهدف فى هذه المرحلة إلى تغيير الواقع بقدر ما كان حريصا على خلق فن من الواقع بدلاً من التمويه الذى يذهب إلى إنكار الواقع وخداع متفرجيه بالبدائل الرومانسية .

ومنذ تلك اللحظة ومنذ عام ١٩٣١ ، اختار لنفسه الطريق الذى يخالف فيه ما كان منتشرا فى الماضى من مسرح الظل الترجمات الأدبية للمسرح الفرنسى ، والأوبريت ، واقحام الموسيقى فى العروض المسرحية فبدأ بالكوميديا المصرية.

وانقسمت هذه المرحلة إلى قسمين الأول ـ شهد فيه هجوما عنيفا على مظاهر الفساد فى المجتمع الحديث . وتمثل هذا النوع مسرحية « الجنيه المصرى » التى

اخفقت للأسف وتركت أثراً كاد يفقده جمهوره ، غير أنه لم يلبث أن استرد ثقة جمهوره عندما انتقل من النقد والهجوم إلى ممارسة الواقعية الصادقة مع الاعتماد على فكاهته الحلوة وعلى التماس الضحك وسيلة للنقد ، فالواقعية عند الريحانى هى الصدق .. وهى المجال الاجتماعى الواقعى الذى يعالج عادات الأشخاص التى تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها .

فواجب الملهاة عنده أن تبصرنا بالسوى وبالطريقة التى تحيا بها الحياة ، وفى نظرتها الصادق التى تفرق فيها بين السوى والملتوى ، بين المألوف والشاذ ، وعلامتها هى إرهافها لحواسنا إرهافا يشعرنا بما يقع من تناقض بين حماقة الحمقى وما يستوجب الواجب والإدراك الفطرى السليم.

ومن هذه المسرحيات التى أبرزت هذا الجانب الواقعى الساخر « الدنيا لما تضحك » و« حكم قراقوش » و« قسمتى » و حسن ومرقص وكوهين وغير ذلك كثير ..

وعلى الرغم مما أحرزته مسيرة الكوميديا على يد الريحانى من تطور ومن تماسك فى البناء ربما لايتوافر للكثير من الملاهى التى نشاهدها اليوم ، على الرغم من هذه السمات الخاصة فى كوميديا الريحانى فإن عبقريته الحقيقية تتمثل فى شخص الريحانى أكثر مما تتمثل فى أعماله ، فقد كانت مواهب الريحانى فى الأداء الجاد والمتقن والخالى من المبالغة والتزيد والنابع من حس مسرحى صادق ورؤية نابعة عن تفهم للواقع وإدراك له. وانفعال بالأحداث فريد أصيل وصوت متميز عميق ونبرة ساخرة ، كان كل هذا كفيلا أن يجعلك تتمتع بدنيا فريدة ومبتدعة وحية على الدوام .. ودنيا من الصعب أن تتكرر.

نعمان عاشور وطابع الأوتشرك

من المسارح الجديدة التى خرجت فى بنائها الفنى على النظم التقليدية مسرح تشيكوف الذى لم يحرص ، كما هو الحال عند بريخت ، على الالتزام بالأصول الدرامية التى عرفها المسرح مثل الاهتمام بوحدة الحدث ، أو خط الفعل المتصل أو اختيار مشكلة أو قضية يركز عليها الكاتب ويواجهها بطل المسرحية من أول العمل إلى آخره ، كما هى العادة المألوفة فى المسرح التقليدى. بل كان تشيكوف يختار شريحته من الحياة من حوله بكلّ ما فيها من وقائع ومواقف وأحداث، ويحاول أن يرسم من خلالها صورة لواقع الحياة كما يجرى فى مجتمعه الروسى قبل الثورة . وهو يشير من خلال عرضه لهذه الشريحة العريضة من المجتمع بأشخاصها وأحداثها وواقع حياتها إلى تجسيد حالة التذمر والرفض ثم اليأس، تلك الحالة التى كانت تجتاح نفوس الناس فى مجتمعه حين يرفضون قسوة الواقع وبشاعته . غير أن حالة الثورة على الواقع بكل ما فيه من تناقض وفساد كانت تنتهى دائما بالعجز عن تغيير أى شىء ، إنها حالة التمرد الجامحة واليائسة التى تعترى جماعات الناس دون أن تجد القدرة الفاعلة على التغيير ، لأنها تصطدم دائماً بصلابة الواقع وصعوبة تحطيمه ، فتكون النتيجة الاستسلام فى مرارة ويأس.

مثل هذا العرض لأحداث الحياة اليومية وانفعالاتها فى مجتمع يضج بالثورة المكبوتة غير القادرة على العمل الإيجابى الفعال لتغيير الواقع ، هو الذى يتميز به مسرح تشيكوف وهى ما يسميه النقاد الروس (بالأوتشرك) أى الاستطلاع أو «الريبورتاج » . كما ذكرنا من قبل.

ولكن هل هذه التسمية الجديدة تعنى الانتقاص من قدرة العمل الفنّى أو التقليل من قيمته الدرامية ؟ الحقيقة أن هذه الدراسة التى يقوم بها تشيكوف لقطاع ريفى من مجتمعه والذى يمثل الغالبية العظمى من المجتمع تحاول التعمق والتغلغل فى

نفوس أفراد هذا المجتمع . واستبطان مايدور فى نفوسهم من ألوان الصراع ، ومن هنا جاءت كلمة « استطلاع» التى تعبر عن الكشف عن حقائق الحالة النفسية والعقلية لهذه الطائفة من الناس التى يجمعها مجتمع واحد وظروف اجتماعية واحدة.

على أننا يجب أن نعترف أن هذه الدراسة وإن أخذت شكل الاستطلاع والعرض المتعمق لموقف المجتمع وما ينطوى عليه من مشاعر ، فإنها لاتهمل الجانب الدرامى ، فهو استطلاع درامى قبل كل شىء . والكاتب حريص على إعطاء صورة درامية بتوظيفه لكل مايعرض له من مواقف وأحداث توظيفاً فنياً ، وهو قادر على صياغتها صياغة مسرحية قادرة على الحركة والحياة من خلال شخصيات المسرحية الذين يتحاورون ويصطدمون داخل علاقات تجرى بينهم.

والكاتب ينجح فى جمع هذا كله فى خيط واحد متكامل وتام ، كما ينجح فى تحقيق الهدف من عمله ، ويقوم المؤلف إذن بأداء مسرحيته فى مهارة فائقة بحيث لاتشعر معها بأى تفكك أو تصدع أو تضارب أو حشو . فالبناء الدرامى متماسك ومحكم . وعلى الرغم من عدم وجود البنية الدرامية التقليدية ،ونقصد بها الحدث الواحد المتطور أو العرض لمشكلة أو أزمة يواجهها بطل المسرحية أو شخصياتها ، على الرغم من عدم وجود تلك البنية، فإن المسرحية تحقق وحدة متماسكة وكياناً عضوياً حياً نابعاً هذه المرة من وحدة الفكرة بدلاً من وحدة الحدث . فنجد كل شىء فى العمل يتضافر ويتآزر فى إبراز هدف المسرحية وهو المغزى الفكرى الذى يربط بين سائر المواقف والعناصر التى يتألف منها العمل الفنى.

ولدينا مثالان لهذا النمط من مسرح الأوتشرك عند تشيكوف هما مسرحيتا «الشقيقات الثلاث » و « الخال فانيا » . وكلاهما يعبر عن اتجاه مسرح تشيكوف الذى أوجزنا عناصره الإنسانية فيما سلف من كلام.

تعرض الشقيقات الثلاث لصورة حية لمجتمع اليأس والركود والملل ، والشعور

بالجدب والضياع العاطفيين.

والمسرحية لاتخضع للتقاليد المسرحية المتعارفة فليس فيها الحدث الواحد أو الأزمة الواحدة التى تواجه شخصية البطل المحورية ، ومع ذلك فقد استطاعت أن تنتهى إلى أثر كلى موحد ،حين تنتهى بإشاعة الإحساس بهذه المعانى التى ذكرناها وهى اليأس والضياع والجدب ، وجميعها تمثل المظاهر الأساسية للحياة فى مجتمع تشيكوف فى ذلك الوقت.

والمسرحية تعرض صورة لحياة الشقيقات الثلاث التى تجسد كل منهن مشكلة خاصة ، فواحدة منهن تتزوج وتصبح لها حياتها ، والثانية تصل إلى سن الزواج ولكنها لا توفق فى العثور على الزوج ، والثالثة تتخبط فى حياتها تعانى طول الوقت من ظمأ عاطفى لايرتوى ، تبحث عن إطفاء الظمأ بشتى الوسائل فلا تهتدى إلى شىء.

والصورة المتكاملة للمسرحية لا تتأتى من شخصية واحدة ، بل من تكامل قد بدأ يأخذ شكلا مختلفا فى التعبير عن وعى الجماهير الذى بدأ يخطو خطوات فى محاولة التصدى لصخرة الواقع التى بدت فى أيام تشيكوف عنيدة وصامدة. لذلك رأينا فى مسرحية « الحضيض » لجوركى انتقالة حقيقية فيما تحمل من ثورة أشخاصها وقدرتهم على تحويل الواقع ومحاولة تغييره.

كان هذا بفضل حركة التطور الواعية التى ظهرت فى فترة لاحقة على تشيكوف الذى توفى عام ١٩٠٤، بينما ظل جوركى حياً يكتب قصصه ومسرحياته بعد ذلك ، حتى يعتبر أدب جوركى تمهيداً حقيقياً للأدب الواقعى الاشتراكى ، وارهاصاً فى الوقت ذاته بالثورة الروسية التى قامت عام ١٩١٧ . وظل جوركى يكتب بعد الثورة فترة أخرى حتى توفى عام ١٩٣٦.

وعلى الرغم من أوجه الخلاف التى ظهرت بين مسرح جوركى ومسرح تشيكوف فإن جوركى ظل محافظاً ومتبعاً نفس الاتجاه الفنى الذى سار عليه

تشيكوف وهو مايسمى « بالروبرتاج » الدرامى أو الاستطلاع الدرامى.

ولسنا بحاجة إلى أن نعيد ما قلناه عن مسرح تشيكوف فى أن هذه الصورة الجديدة لاتعنى التفكك ، بل هى صورة قادرة على تحقيق كيانها العضوى الموحد من خلال الربط المحكم بين مواقفها وأجزائها وشخوصها.

نعمان عاشور ومسرح الأوتشرك

ويؤكد النقاد وعلى رأسهم أستاذنا الدكتور محمد مندور (١) أن «نعمان عاشور» قد سلك نفس السبيل فى بعض مسرحياته، وأنه ، وربما تلقائياً ، وبدون قصد، كتب مسرحياته تلك متخذاً نفس المنهج الذى اتخذه من قبل تشيكوف وجوركى ويذكر الدكتور مندور مثالين لهذا النوع عند « نعمان عاشور » هما مسرحيتاه المعروفتان « الناس اللى فوق » ، و« الناس اللى تحت ».

وسواء تأثر نعمان عاشور أو لم يتأثر بهذا الاتجاه ،فالواضح لمن يقرأ ويشاهد مسرحيات نعمان عاشور أن مسرحه أقرب المسارح العربية الحديثة إلى هذا الاتجاه الذى عرضنا له وهو اتجاه « الأوتشرك» ،فنعمان عاشور فنان واقعى هادف يلتزم موقفاً فكرياً واضحاً ويصدر عنه فى كل مسرحياته . إنه المسرح الذى يحاول أن يطرح قضية من قضايا مجتمعة فى مرحلة من مراحل الانتقال ، مرحلة ثورة ٢٣ يوليو فى مصر ، وهى المرحلة التى كانت تحاول تغييراً جذرياً فى بناء الحياة، وتهتم بدرجة كبيرة بتحقيق المساواة بين طبقات المجتمع وإذابة الفروق الهائلة الضخمة التى كانت تميز بين طبقات عليا وأخرى سفلى : طبقة الأثرياء الذين كانوا يسيطرون على زمام الأمور فى المجتمع، وكانت لهم وسائلهم فى التحكم والسيادة والشعور بالتعالى والاحتفاظ لأنفسهم بمقام خاص . بينما تشعر طبقات أخرى بأنها مهضومة الحق ، لا تظفر إلا بالقليل النذر أو بالكفاف من العيش.

اتخذ نعمان عاشور لنفسه موقفاً من هذا الصراع الطبقى . وأخذ يتابع هذا الخط فى حياتنا ومجتمعنا على طول أعماله المسرحية ، محاولاً نقل صورة أمينة

عن هذا الصراع بين طبقات المجتمع . وفى مسرحيتيه السابقتين « الناس اللى فوق» و « الناس اللى تحت » يطرح الكاتب نقداً حقيقياً وصادقاً ،ولكنه يحمل فى نفس الوقت توجيهاً يكشف فيه عن إخفاق المجتمع حتى بعد ثورة ٢٣ يوليو ، وبعد اهتمام الثورة بقضية الطبقات الاجتماعية ، والعمل على إذابة الفروق الصارخة بينها . فعلى الرغم من كل ما قيل من الجانب النظرى ، وكل ما اتخذ من إجراءات إصلاحية ، فإن المجتمع كان مايزال يرزح تحت هذه الفروق التى كانت تكشف عن رواسب وسلوك وعلاقات اجتماعية تخضع جميعها لهذه الفروق التى لم يكن من السهل استئصالها ، وقد تمكنت عبر أجيال طويلة من نفوس الناس ، ومن عقولهم وسلوكهم اليومى فى حياتهم.

وقد ندب نعمان عاشور نفسه لنقد هذه الفروق الطبقية ، وتجسيد مواقفها وتوجيه الأنظار إليها فى أعماله المسرحية التى اتسمت جميعها بطابع الأوتشرك، الذى يحرص كما عرفنا على تحقيق صورة من الحياة ، صورة درامية صادقة تكشف عن حياة الناس وأفعالهم وما ينشأ بينهم من صراع ، دون الخضوع للأسلوب الدرامى المألوف من عرض للأزمة والتفاف الأحداث والشخوص حولها فى بناء درامى هرمى ، الدراما متحققة برغم كل ذلك لأنها تؤكد ذاتها من خلال المواقف ومن ثنايا الصورة الكلية الموحدة للعمل الفنى.

ويمكننا إذا تابعنا مسرحية « الناس اللى فوق » أن نرى فيها خطين متقابلين يعمل كل منهما إلى جوار الآخر : خطين فكريين أحدهما تأثر إلى حد ما بفلسفة الثورة الجديدة فى محاولة لتغيير المفاهيم والقيم ، والرغبة فى التكيف مع روح الثورة الجديدة ، وخصوصاً فى خلق درجة من التوازن فى النظر إلى الأمور وفق أفكار جديدة تلائم حركة الانتقال والتطور . والخط الفكرى الآخر والمقابل هو الذى لايستطيع أن يتغير بهذه السهولة أو أن يلتزم بفلسفة جديدة يتبناها ويوطد نفسه عليها سلوكاً وفكراً.

ويتضح لنا [illegible] الخطان المتقابلان في مسرحية « الناس اللى فوق » من موقف الباشا وزوجته ، فبينما يحاول الباشا أن يخضع نفسه لأسلوب ومنهج جديد في التعامل والسلوك والتفكير ، ليتنازل عن حياة البذخ والإسراف مقتنعاً بأن هذا هو الطريق السليم والملائم لحركة التطور إذا بنا نجد زوجته مازالت تخضع في تصرفاتها وأفعالها للأساليب القديمة . فحين يأمر الباشا سائقه مثلاً بأن [illegible] السيارة الكبيرة ويستعمل السيارة الصغيرة في تنقلات الأسرة [illegible] وأن [illegible] اقتصادي جديد يدعو إلى الاتزان في النفقات ، نجد الزوجة لاتقبل أن [illegible] المستوى الذي ساد حياتها وصار نمطاً سلوكياً تعجز عن تغييره ، تراها تأمر السائق بغير ما أمره به زوجها ، وتتمسك بالانتقال في السيارة الكبيرة تخرج بها إلى لقاءات واجتماعات من ذلك النوع الذي يسود حياة الطبقات الأرستقراطية في ذلك الوقت ، كأن تذهب لحضور اجتماع جمعية نسائية أو الالتقاء برفيقاتها من زوجات وبنات الطبقة الأرستقراطية.

تفعل هذا كله من قبيل الاستعراض والإعلان عن نفسها وطبقتها . يبدو ذلك من تظاهرها بأنها تعمل من أجل الخير ، ثم يثبت أن ماتقوم به ليس خدمة لجمعية خيرية كما تدعى ، بل هو ضرب من الخداع من أجل تحقيق المظهر ، وإشباع الإحساس بالمباهاة والتفاخر لا أكثر ولا أقل.

وفي هذين الخطين مايشير إلى أن التحول الجتماعي مايزال يعاني من التوتر بين القديم والجديد ، وأن من المجتمع من أخذ يصغي لحركة التحول ويحاول العمل من أجل تطوير نفسه وعقليته، ومن أفراده من هم عاجزون تماماً عن الإصغاء للواقع الجديد، أو العمل على خلق سلوك متطور وفق عقلية مقتنعة بما تفعل.

إلى جانب هذين الخطين نجد في المسرحية مواقف أخرى تشير إلى أن ما يجرى في الطبقات العليا من المجتمع من عجز عن التأقلم والتكيف مع العقلية الجديدة ، يناظره ويجرى معه تيار آخر في أوساط الطبقات الدنيا من الشعب التي لم تستطع

هى الأخرى أن تتخلص من رواسب الماضى الطويل ، فقد خلقت عندهم إحساساً بالنقص وشعوراً بالفروق الكبيرة التى تميز بين الطبقات والتى يصعب اجتيازها أو التغاضى عنها فهى متمكنة ومغروسة فى أعماقهم.

يظهر هذا الإحساس بالنقص من أحداث أخرى فى المسرحية ، فقد كان فى بيت الباشا خادمة تعمل من فترة طويلة ، وقد نجحت بمثابرتها واجتهادها فى أن تحسن تربية ولدها وتعليمه ، وأن تؤازره بتشجيعها ورعايتها حتى حصل على ليسانس الحقوق واشتغل بالمحاماة . وكان فى أسرة الباشا أقرباء متوسطو الحال . ورأت الأم أن تزوج ابنها بعد أن صار فى مستوى لائق من فتاة من أقرباء الباشا الذين لم يكونوا من الطبقة الأرستقراطية ،كما أنهم ليسوا من الطبقات الشعبية، وإنما هم من الطبقة الوسطى. وذهبت الأم مع ولدها إلى بيت تلك الفتاة، وتكون المفاجأة التى ربما لم تكن متوقعة من أحد ،فنرى الشاب لايملك القدرة على التصرف بل حتى على النطق ، ويشعر بأنه قد أرتج عليه فلم يقل كلمة واحدة . إذ كان ما يزال رازحاً تحت عقد دفينه وقديمة ، عقد تمنعه من مجرد التصريح برغبته فى أن يتزوج من فتاة تمت بصلة قرابة إلى أسرة الباشا الذى تعمل أمه خادمة عنده.

وهكذا نرى ما رأيناه فى الطبقة الأرستقراطية ، فإذا كان الموقف فى أسرة الباشا مايزال يتأرجح بين الإيجاب والسلب ، وأن خط التحول من مرحلة إلى مرحلة ظل يتذبذب غير مستقر على الحال ، فإن موقف الطبقات الفقيرة مايزال هو الأخر واقعاً تحت تأثير قوى راسخة خفية تعمل عملها ويعجز الفرد أن يقاومه. فعلى الرغم من وقوف ثورة ٢٣ يوليو إلى جانب الطبقات الفقيرة وتشجيعها على التحرر من مشاعر النقص والإحساس بالهوان أو القهر أو الظلم ، الذى كان يستبد بأفراد هذه الطبقة . نقول على الرغم من ذلك فإن قوى الماضى ماتزال ترزح بكل وطأتها وثقلها على تفكير الطبقتين معاً الأرستقراطية والفقيرة.

والكاتب هنا يتخذ منهج الواقعية النقدية فى صدق حيث يعرض للقضية التى يطرحها فيؤكد على حقائق من واقعنا فى تلك الفترة، حقائق تقول بأن المجتمع لم يستطع بعد أن ينتقل أو يتحول عن العقلية القديمة ، برغم كل مظاهر التطور ووسائل الثورة فى تحقيق الشعور بالمساواة ،وتذويب الفوارق بين طبقات المجتمع . المسرحية تقول كلمتها الصريحة وهى تطرح الحقيقة كما هى فى الواقع بكل أمانة حاملة الجوانب السلبية والإيجابية فى حركة التحول . غير أن للكاتب أيضا موقفه الإيجابى الذى لايريح النفس من بعض ما يثقلها فحسب، بل الذى يرى أن عليه واجبا يجب أن يبوح به تجاه هذه الجوانب السلبية التى يصر على تغييرها.

يوسف العانى

يعتبر يوسف العانى رائد المسرح العراقى الحديث علما من أعلام المسرح العربى بلا منازع ، شأنه فى هذا شأن رواد المسرح العربى الكبار من أمثال يوسف وهبى والريحانى وغيرهما من الذين جعلوا المسرح قمة اهتمامهم ووهبوه حياتهم وجهدهم.

فمنذ عام ١٩٤٤ وهو التاريخ الذى اعتلى فيه يوسف العانى خشبة المسرح فى مدرسة بغداد الثانوية [illegible] أول نص مسرحى من تأليفه، منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم وعلى مدى خمسة وأربعين عاماً قام يوسف العانى [illegible] أكثر من خمس وعشرين مسرحية ، وأخرج عدداً غير قليل من المسرحيات ، كما قام بأداء كم هائل من الأدوار المسرحية العالمية والعربية المتنوعة من فانيا تشيكوف إلى برتولد بريخت وأحمد باكثير . فهو رجل مسرح بكل مافى الكلمة من معنى تأليفا وإخراجا وتمثيلا . تشرب فن المسرح وأحسن استيعابه فى قصة كفاح طويلة أثمرت حركة من الإبداع والتطور التى نحاول فى هذا المقال إن نتابع أهم علامات التطور الإبداعى فيها.

كانت نشأة يوسف العانى الأولى فى بلدة صغيرة على ضفة نهر الفرات هى الفالوجة ، وكان إبوه يمتلك حانوتا لبيع التبغ ولكنه كان إماما فى نفس الوقت لمسجد القرية . وماتت أمه وهو صغير لم يتجاوز الصف الثانى الإبتدائى . ويشاء الله أن يعوضه عن أمه ، أماً ثانية فى شخص زوجة أخيه التى أحسنت رعايته وتنشئته.

ثم كانت لزوجة أخيه وأخيه ، الفضل فى توجيهه للأدب والقراءة والاطلاع منذ أن وجد لديه استعداداً للإحساس بالأدب والفن ، كما وجدا عنده ميولا مسرحية ظهرت علاماتها فى صغره حين أظهر حسا كوميدياً منذ طفولته المبكرة

لاحظته عليه زوجه أخيه .. وكان شديد الحرص فى طفولته المبكرة أن يشاهد ويقلد. وكان يقول « كنت أعتبر التمثيل نوعا من التشبيه الحركى وكنت فى الحقيقة أعتبر التشبيه هو أصل فن التمثيل المسرحى ، وهو نزعة متأصلة فى التقاليد الشعبية».

ففى المواكب الدينية التى كانت تتم فى العزاء مثلا كان المشتركون يشبهون الشخصيات ، أى يقومون باستحضارها عن طريق التشبيه الحركى المرئي ، وكنت فى طفولتى أشاهد هذه الاحتفالات وأتأثر بها ، ولكن إلى جانب مشاهداتى هذه كنت أيضا مولعا بتقليد كل من أراهم وكنت بارعا فى هذا ، وكان زوار البيت يتحرجون بين أن يكونوا على سجيتهم أمامى لهذا السبب . وكم ضحكوا وغضبوا منى كلما كانت زوجة أخي تدعونى أمامهم لتمثيل إحدى الشخصيات التى نعرفها.

من هذا تعلم يوسف العانى أمرين : الأول : المحاكاة والتقليد منذ صباه المبكر ، فأعانه هذا على الأداء المسرحى . والثانى اتصاله وشغفه بالتراث الشعبى الذى كان له تأثير واضح عليه فى كتاباته المسرحية بعد ذلك ، وفى محاولة التماس الأساطير الشعبية والفولكلور العراقى وسيلة للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية وبث افكاره ورؤاه المختلفة ، وهى ناحية من النواحى البارزة فى مسرح يوسف العانى كما سنرى.

ومن الظواهر الأخرى التى أعانت يوسف العانى على تكوين مزاجه وشخصيته الفنية، وتعد من عناصر الإحياء والتكوين فى شخصيته وفنه هو اقترابه من الحس الشعبى الأصيل ، وسماعه لنبض الطبقات الشعبية وإصغاره لخلجاتهم ومشاعرهم.

فعلى الرغم من انتمائه للطبقة الوسطى المتعلمة ، فإنه كان يتجه فى أعماقه للطبقات الشعبية مما اكسبه فيما بعد دراية بحياة بسطاء الناس وعمقا فى خدمتهم، وقد قال هو نفسه فى تفسير ذلك :

(عندما تركت مدينة الفالوجة وانتقلت إلى بغداد للدراسة الثانوية سكنت على

[illegible]فة دجلة في منطقة تسمى « [illegible] البياض » . وهناك عشت مع أصحاب الزوارق الذين ينقلون الناس عبر النهر من [illegible] إلى الرصافة ، وكنت يوما أعرف بجل وقتي معهم ، وأمارس عملهم » .

وهكذا كان [illegible] يوسف العاني [illegible] نحو البسطاء من أبناء الشعب وولعه بحياتهم ، لذلك [illegible] أول مسرحياته [illegible] كتبها في صباه عن حادثة حقيقية وقعت في [illegible] في حي شعبي [illegible] « سوق حمادة »).

وتقول عنه دكتورة نهاد صليحة ([illegible]) .

« ورغم ولعه الشديد بأفلام يوسف وهبي وبشارة واكيم وتمثيله لهما لفترة ، باعتبارهما أبدع ممثلين فى العالم العربى حينذاك، فإنه لم يلبث أن اكتشف زيف ميلودرامات يوسف وهبى وكاريكاتورية بشارة واكيم فرفضهما .ووجد مثله الاعلى فى نجيب الريحاني الذى صور معاناه الإنسان البائس المطحون من الواقع ، ويعطيه العمق الإنساني دون أن يغرقه في المبالغات المأسوية ، ودون أن يسافر في سبيل الضحك ، من ناحية أخرى إن يوسف العاني يرى أن نجيب الريحاني يماثل تشارلى تشابلن في [illegible] ، ولأنه [illegible] الجوهرى الذى يميز الكوميديا الراقية من التهريج [illegible] » ([illegible]).

[illegible] الها عن « يوسف العاني ورحلة أربعين [illegible] الكوميديا والتهريج المسف بقوله :

« [illegible] روف والأوضاع ـ التى تفقد الإنسان [illegible] ونستهجنها ضمنيا لتغييرها ، ولكنها [illegible] .

[illegible] قيمته ـ وهذا ما أسميه بالإسفاف ـ

[illegible] « يوسف العاني » ورحلة أربعين عاما

وللأسف هناك اتجاه الآن في عالمنا العربي نحو الاستسهال ، وبالتالي التهريج .. فالكوميديا صعبة . أما التهريج فسهل..

ولم يكن في استطاعة يوسف العاني أن يلتحق بعد انتهائه من دراسته الثانوية بمعهد التمثيل الذي أنشيء ببغداد عام ١٩٤٥ ، وذلك لأنه لم يكن يعادل المرحلة الجامعية ، فحاول العاني أن يلتحق بإحدى الكليات واستقر أخيرا طالبا في كلية الحقوق . وفي فترة دراسته بالكلية استطاع أن يقدم بعض الاعمال التي تعتبر في نظره مرحلة استطلاع وتجريب ، أو قل هي محاولات لاكتشاف الطريق .. في هذه الأثناء أعد مسرحية مجنون ليلى لشوقي إعداداً جديداً ، وخلط فيها الشخصيات التاريخية والشخصيات الواقعية ، ورأى أن الصراع في مجنون ليلى لا يستحق كل هذا العذاب الذي يعانيه قيس ، وينتهي بموت ليلى وموته ، فأراد أن يتدخل من أجل خاطر قيس لإقناع والد ليلى بقبول قيس زوجا لها .

ثم قدم العاني مسرحية أخرى في تلك الفترة تعتبر التجربة الثانية له في كلية الحقوق ، التي كان قد كون فيها جمعية سماها « جبر الخواطر » واختير لها عميدا ، وكانت هذه الجمعية معملا للتجارب المسرحية التي قام بها في تلك الفترة.

ولم تقف ثقافة العاني المسرحية عندما كان يشاهده أو يقرأه من المسرحيات العربية أو الأجنبية ، فقد سافر في عام ١٩٥٨ إلى ألمانيا الديمقراطية ، وهناك استطاع أن يشاهد مسرح بريخت . وتمكن من مشاهدة عدة عروض مسرحية لأعمال مشهورة ، ومنها « بونتولا وتابعه ماتي » ، وكان يأمل أن يمثل دور « بونتولا » ، وقام فعلا بذلك في عام ١٩٧٥ وقدمه باللهجة العراقية في القاهرة وبغداد ، وعلى مسرح « سيد درويش » بالإسكندرية.

والذي يهمنا أكثر من ذلك ماكتبه العاني لزملائه وهو في ألمانيا عن مسرح بريخت ، إذ يقول في إحدى رسائله لهم.

« مزقوا كل ما قرأتموه عن المسرح ، كله كذب !! المسرح الحقيقي هو المسرح

الذى أشاهده الآن ».

ثم عكف العانى بعد ذلك على دراسة مسرح بريخت وكان شديد الاهتمام بما يقدمه المسرح للناس ، وعندما سئل عن جوهر بريخت كما يفهمه أجاب :

« التنبية والتوعية عن طريق الاستيعاب الفكرى .. قد لاتكون أوروبا محتاجة إلى الصيغة البريختية الآن ، ولكننا فى البلاد النامية نحتاجها أكثر من الصيغة الأرسطية التى تحبذ الاندماج ، والتى تجعل المتفرج يخرج من المسرح وهو يشعر أن كل شىء يمشى « عال العال » ، الناس فى حاجة إلى تحريك .. إلى أن يثوروا .. ولكن بصيغة غير الشعارات ، والصيغة البريختية تعلم بينما تعطى المتعة ».

وبعد ، فإن هذه الخطوط السريعة عن حياة يوسف العانى ، والظروف الفكرية والحضارية التى تكيف إبداعه الفنى الغزير ، ربما تبدو من وجهة نظر المواطن العربى شيئا معادا أو زائدا عن الحاجة ، بحكم أن الكاتب عربى معروف يكتب فى إطار تكوين نفسى وعقلى وظروف اجتماعية واحدة أو متشابهة . قد يكون هذا صحيحا بالقياس إلى المواطن أما بالنسبة إلى القارىء العادى فى أى موقع من مواقع الوطن العربى ، ربما كان الأمر يختلف . وهنا قد تكون سيرة المؤلف والظروف التى عاشها واكتنفت كتاباته عاملا هاما ، يعين على اجتلاء بعض العناصر التى تكون منها أعماله ، والتى قد تصعب رؤيتها بنفس الدرجة من الموضوع بدون مثل هذه المقدمات ، كما أن درجة حساسية القارىء العربى قد تختلف فى التقاط المؤثرات المختلفة الحسية منها والوجدانية للكاتب . ثم فى قدرته على خلق عمل أدبى تتحول منه هذه المؤثرات إلى كلمات وأفكار.

والمتتبع لإنتاج يوسف العانى المسرحى يراه يتمتع بجملة من الظواهر الفنية المتميزة قد طبعت فنه بسمات تداخلت فيها الاتجاهات والمدارس . وكان هذا التداخل ظاهراً فى مراحل فنه المختلفة .. قد تتميز مرحلة من مراحل فنه عن الأخرى ، ولكنها مع ذلك لا أظنها تستقل استقلالاً كاملا ، وإنما هى جميعها تنويعات على نغم واحد هو خدمة الحياة والمجتمع الذى يعيش فيه.

فإذا أخذنا مثلا المراحل الأولى لاتجاه الفنى إننا نلاحظ فيها مظهرين متعاقبين : المظهر الأول : هو تسجيل الواقع تسجيلا يتسم بكثير من الصراحة ، ويكشف عن الأوضاع السائدة في الحياة السياسية والاجتماعية ، التي تركت آثارها على تفكير الناس وسلوكهم ونظرتهم إلى العالم . ويبدو في عرضه لهذه الصور المتناقضة بطرحها بأسلوب ساخر مثير للضحك والمرارة في وقت معا . وكانت النكتة والسخرية وسائله البارزة للتعبير عن [illegible] ، وانتقاد الناس من تقاليد وأوضاع زائفة يعيش عليها الناس ويحملونها ، وتخليصهم من قيم [illegible] سيطرت على عقولهم.

وخير ما يمثل هذا الاتجاه الأول مجموعته المسرحية « رأس الشليلة » ١٩٥٤ ، التي عرض فيها صورا من حياة العراق الاجتماعية تتميز بالتناقض المثير للضحك والسخرية ، كاشفاً عن مدى السوء والتأخر ، بأسلوب ناقد تقدمي ، وتابع نفس الاتجاه في مسرحية « فلوس الدواء » ١٩٦١ . ففي فلوس الدواء يعالج الكاتب التناقض القائم بين طبقات المجتمع وأفراده ، حيث يعرض علينا صورتين متقابلتين ، صورة الأب الطبيب الذى يكافح لإنقاذ ولده من براثن الموت ، بالبحث له عن الدواء ، وصورة مالك الدار الذى [illegible] لولده الوحيد [illegible] التبذل والتقشف ، وهما موقفان متناقضان [illegible] الحياة التي كانت [illegible] في ذلك الوقت.

ويتطور هذا الاتجاه الواقعي الانتقادي [illegible]

أخذ يتطور بعد ذلك في مسرحية « المفتاح » . فالرمز في مسرحية « صورة جديدة» كان يكمن في فكرتها ، وحاول الكاتب أن يجردها من العبارات الخطابية المباشرة . أما وسائل المسرحية التعبيرية فقد خلت من الرمز ، ومن ثم فقد كان أمام المشاهد الوسائل التى تمكنه من إدراك المغزى العام ، ومع ذلك فقد اعترض بعض النقاد على ضبابية الفكرة فى روايته « صورة جديدة ».

وبانتقال الكاتب إلى مسرحية « المفتاح » ينتقل إلى مرحلة جديدة فى حياته الفنية ، مرحلة يمتزج فيها الرمز بالتراث الشعبى بالأسطورة بالاتجاه الملحمى البريختى ، الذى استقر فى يقين الكاتب بعد زيارته لألمانيا ومشاهدته لمسرح بريخت بأنه أنسب الاتجاهات المسرحية المعاصرة لحياة شعوبنا النامية فى مرحلة البناء والتكوين والتطور.

ولقد رأى النقاد أن هذا الإطار الجديد الذى اختاره المؤلف طابعا لمسرحية المفتاح قد أتاح له الفرصة أن يكون أكثر حرية عن طريق استخدام التراث والرمز والمسرح الملحمى ، حين استطاع أن يعرض من خلال ذلك كله قطاعات واسعة لمستويات مختلفة من الشعب ، ونماذج غنية فى تنوعها ، وحالات اجتماعية ذات أبعاد متعددة . ولم تكن كل هذه لتتوافر للكاتب لولا اختياره لهذا الشكل بالذات.

وفى راوية المفتاح يعرض علينا الكاتب موقفين اجتماعيين من عالمنا العربى الشرقى المليء أحيانا بالمعتقدات المتوارثة ذات التأثير الخطير أحيانا على عقول الناس. فالموقف الأول يتخبط حائرا ومضطربا وراء البحث عن حل لمشاكله باللجوء إلى الخرافات والعرف المتوارث . وعبثا يحاول أن يجد حلا ، بينما نجد ثمة ما يدعو إلى موقف جديد هو اللجوء إلى العلم الذى هو مصدر النور والهداية.

وخاتمة المسرحية تؤكد المغزى الذى يهدف إليه المؤلف ، وهو عدم جدوى الركض وراء سراب لاطائل منه ، ويعنى به سراب الخرافات الذى مايزال كثير من الناس يؤمنون به ويجرون وراءه.

وتعتبر مسرحية المفتاح هي بداية التأثير لمسرح بريخت ، الذى اتخذ لنفسه مسرحا لايخضع للأصول الدرامية المألوفة ، فلديه وسائله الأخرى التى لاتخضع للوسائل المسرحية التقليدية ،، لكنه لايراها تتلاءم معه أكثر فى الوصول إلى أهدافه . هذه الأهداف الجديدة هي الاحتكام إلى الجمهور ، جمهور المشاهدين.

إن هدف بريخت ان يصدر الجمهور حكمه على القضية التى يطرحها على مشاهديه ، وما العمل الفنى كله إلا وسائل مساعدة تساعد الجمهور المشاهد على إعطاء حكمه . فالمسرح عنده وسيلة يطرح من خلالها القضية التى تؤرقه ، فالقضية هي الغاية ، أما المشاهد والأحداث والمواقف التى تجرى على خشبة المسرح ليست إلا وسائط يلقى بها أمام الجمهور لتعينه على إلقاء حكمه الأخير . وهم المؤلف هو إلقاء الضوء والتوعية والتنبيه وإقناع الناس بالقضية وجعلهم يتبنونها.

وهذا هو ماتبناه يوسف العانى ، إذ وجد فى مسرح بريخت وسيلة فى التوعية بالقضايا التى يعانى منها المجتمع ، ووسيلة لتبيينها والإقناع بها.

وثمة ظاهرة أخرى فى مسرح بريخت وهى ظاهرة التغريب ، وهى التى تجعل الممثل غريبا عن الدور الذى يؤديه حتى تكون مهمته كالمحامى الذى لا يتقمص بالبداهة شخصية المتهم الذى يدافع عنه ، بل يظل غريبا عن تلك الشخصية ، وكل همه تقديم أوجه الدفاع عن موكله.

كما يعتمد يوسف العانى فى مسرحية « المفتاح » على التراث الشعبى اعتمادا ذكيا ناجحا فيلجأ إلى أغنية شعبية يقوم عليها بناء المسرحية . وهى تعتمد على الأسلوب المتصاعد والشائع فى تراثنا ، ينهض على البناء التركيبى القائم على ربط الأشياء والموروث ، واعتماد بعضها على بعض تقول الأغنية:

ياخشيبة نودى نودى

ودينى على جدودى

جدودى بطارف عكا

يعطونى ثوب وكمكة

والكمكة وين أضعها ، أضعها بصنيديكى

صنديكى يريد المفتاح

والمفتاح عند الحداد

والحداد يريد فلوس...

ومن خلال هذه الأغنية الرمزية التى تبحث عن المفتاح أو بعبارة أخرى عن الحل للمشكلة ، هذا الحل الذى استعصى على طالبه . (فخيران) وهو أحد البسطاء المتمردين على الحياة ، لايريد أن يكون له طفل فى عالم لايبالى بأحد ، وليس فيه أى ضمان لحماية الإنسان وتوفير العيش المستقر له ، على حين تصر الزوجة (حيرة) على أن يكون لها طفل.

ولتحقيق هذا الهدف وهو البحث عن ضمانات للطفل ، ينطلق الزوجان جرياً وراء الأغنية ، ويقصدون أولاً عكا حيث يلتقون بالجدود ويعرضون عليهم مشكلتهم، فيعطيهم الجدود كمكة وثوبا ويطلبون منهم أن يحتفظوا بهما فى صندوق ، ويقفلونه جيداً وعندئذ يبدأ بحثهم عن المفتاح ، فيذهبون إلى الحداد يطلب مالاً ، والحبل فى قرون الثور ، والثور يريد الحشيش ، والحشيش فى البستان والبستان ينتظر المطر ، والمطر عند الله.

ويعود الجميع فى نهاية الطواف ومعهم المفتاح ، ولكنهم حينما يفتحون الصندوق لايجدون شيئاً.

ثم تتضح الحقيقة فى نهاية المسرحية عندما يكتشف الجميع أنفسهم فى خواء وحيرة ، وعندما يكتشف الجميع أن الوسيلة التى لجأوا إليها كانت وسيلة عقيمة ، لأنها استندت إلى الخرافة البالية العتيقة وتركت طريق العقل والعلم والتفكير [illegible] السليم.

وبعد مسرحية المفتاح استمر هذا الخط المتطور فى البنية المسرحية عند يوسف العانى . هذا الخط الذى تخلص فيه من النقد الاجتماعى المباشر إلى عرض القضايا بأسلوبه الجديد ، الذى يجمع بين الرمز والأسطورة الشعبية والمسرح الملحمى البريختى . ولعل هذا التطور فى مسرح العانى هو الذى أضفى عليه هذه الشعبية ، بحيث أصبح يطلق على مسرحه المسرح الشعبى ، حيث استطاع أن يوظف فنه الدرامى من أجل إبداع صور حقيقية أمينة تعكس مايعانيه الشعب من أزمات . جعلته يقترب من أذواق الناس ومشاعرهم الداخلية ، وكذلك المسرح الشعبى لايمكن أن يبلغ شأوه قبل أن يعبر تعبيرا دقيقاً وفنياً عن مشاعر الشعب وآلامه وآماله وأهدافه واهتماماته اليومية ، لذلك كان مسرح العانى رؤية صحيحة لتصمير مجتمعه وشعبه ، ومن ثم توعية مضيئة من أجل التنوير والتثقيف.

ويتطور إنتاج العانى فى هذا المجال فى مسرحية « الخرابة » التى تعتبر مثالا لتجنب العنصر البطولى الفردى وتأكيد المعانى البطولية ، بغض النظر عن أسماء أصحابها ، ولذلك نرى شخوص هذه المسرحية تتحول من الأسماء إلى الأرقام العددية. كالواحد والواحدة والأول والثانى والثالث على سبيل المثال .

وكان هدف العانى أن يتجنب أسماء البطولة الفردية من أجل توكيد القيم الإيجابية والأحداث البطولية بغض النظر عن أسماء أصحابها ، ماعدا شخصية واحدة هى البطلة غنية وهى العنصر النسائي المهم فى المسرحية ، وقد أبرز المؤلف اسمها لأنها تعتبر قيمة في ذاتها ؛ إذ جعلت من نفسها عنصراً أساسيا في اكتشافها الدقيق والمتواصل لمثالب المجتمع البرجوازى.

والمسرحية تتصل بأواصر وثيقة وقوية بمسرح بريخت الذى عشقه يوسف العانى.

ظهر ذلك فى وضع الشعوب التى تعرضت لها المسرحية ومنها شعبنا العربى فى فلسطين السلبية موضع الأبطال الانفراديين.

كما ظهر تأثره بالمسرح الملحمى كذلك فى التوكيد على شخصية نجم الدين البقال ، فهو تثبيت لأهمية سواد الشعب العراقى فى تحقيق الثورة بصفته مادة تلك الثورة وجوهرها ، وصولاً إلى مقولة تتصل بمسرح بريشت.

« وإن الثورة لايحققها إلا أبناؤها الحقيقيون ».

وهكذا يحقق العانى من خلال مسرحه ظواهر فنية بالغة الأهمية فى تناوله للحياة الاجتماعية والإنسان المعاصر ، وفى لهفته على تحقيق أهداف أمته ومجتمعاتها : منها واقعيته المتطورة ونقده الكوميدى الهادى والمجتمع فى وقت معا ، وربط المسرح العربى بتراثه الشعبى الأسطورى ، ثم تأثره بالمسرح الملحمى فى تبليغ رسالته والحث عليها جماهيريا وشعبيا.

ولقد استطاع العانى أن يقنعنا بمسرحه حين استطاع أن يحقق الغاية من أعماله وهى أن تكون مقنعة قبل أن تكون واقعية.

وقد أدرك العانى بأن المسرح اقتناع بقضية وطرح لها على مستوى فنى ناجح ، ويرى أنه إذا لم نقتنع باحتمال الشخصية والحدث فخير لنا ألا نكتب مسرحية.

هذا فضلا عن أن العانى قد استطاع أن يرتفع بالواقعية إلى جو بين التاريخ والأسطورة ، فبذلك حقق الإيقاع وجعله مع الفن المسرحى قوام إبداعه.

أعلام المسرح الكويتى واتجاهاته

لعلنا جميعا نتفق على أن المسرح أو بالأحرى الأدب التمثيلى هو أكثر آدابنا حاجة إلى العناية والرعاية وبذل الجهد والتماس النضج والأصالة والتطور والنهوض.

هذه حقيقة قد أدركها وتنبه لها القائمون على رعاية المسرح فى منطقتنا العربية منذ عهد ليس بالقريب .. أدرك هؤلاء هذه الحقيقة لعلمهم أن تجربتنا فى المسرح لم تجاوز بعد قرنا من الزمان . وأن دور المسرح فى تلقين الشعب وطلاب العلم لايقل عن دور المعاهد والجامعات، كما أن دوره فى تنمية الوعى وتطوير الملكات لايقل بأى حال عن دور المدرسة والجامعة ، بل قد لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن المسرح قد كان عند اليونان والغرب هو المعلم الأول. فمن فوق خشبة المسرح تعلم الناس العدل والخير والجمال . ومن أفواه ممثليه تعلم الناس الثورة على الظلم ، وعرفوا كيف يطورون من نفوسهم ومجتمعاتهم ويقودونها نحو غد مشرق.

عرفت مجتمعاتنا العربية هذه الحقائق، وأدركت أن أمامنا للنهوض بالمسرح أشواطا يجب أن نقطعها فى دأب وسهر ، وفى عمل تتضافر فيه الجهود وتتوحد عنده الأهداف.

وأولى الخطوات فى هذا الطريق كانت القراءة والمشاهدة ، فقد فطن الجميع إلى حقيقة هامة هى أن المسرح لاينهض ولايستقر فى ضمير شعبنا إلا بهاتين الدعامتين الأساسيتين واللتين لاتقوم للمسرح قائمة بدونهما . ولا يتحقق الذوق المسرحى بين أفراد شعوبنا إلا بهما : القراءة والمشاهدة. وكلنا يعرف أن ما لدينا من الإنتاج فى هذا الفن لا يصلح وحده أساسا لتكوين المعرفة الحقة عن فن المسرح .. لذلك فقد وجب أن نبدأ بالقراءة الواعية عن طريق الترجمة الأمينة التى تحرص على الدقة وتتمتع بالذكاء والقدرة على الإحساس فى التعبير المسرحى ونقله إلى نظيره من اللغة العربية نقلا يحافظ على القيم الفنية للعمل المسرحى قبل أن يهدف إلى الكسب المادى.

ولن يتحقق هذا إلا بأن نضع أمام قرائنا مكتبة متكاملة فى الأدب المسرحى يقوم على إعدادها ونشرها نخبة من صفوة الأساتذة المشتغلين بالدراسات المسرحية فى الوطن العربى ، ونشر هذه الكتب وجعلها قريبة من القارىء بسعر زهيد.

أما الخطوة الثانية فى الإعداد والتكوين فهى المشاهدة وهى فى أهمية القراءة الواعية ،بل لعلها أن تكون أكثر أهمية بحكم طبيعة المسرح الذى يختلف عن القصة فى أنه أدب يراد به التمثيل على خشبة المسرح ويقتضى توافر البناء المسرحى والجمهور، بالإضافة إلى عناصر أخرى مصاحبة من الديكور والملابس والمناظر والإضاءة وغير ذلك . ومن ثم كانت خطوة المشاهدة للعروض المسرحية هى من الأركان الأساسية فى تكوين الثقافة المسرحية وتربيتها وانمائها ، وهذا بطبيعة الحال يقتضى إعدادا مناسبا وتنوعا فيها ،وانتشارها فى المدن والقرى وتوافر للممثلين والمخرجين ... وإعدادهم اعدادا فنيا مدروسا ، وفق منهج هذه الفنون وتطورها.

بهاتين الدعامتين تتم الخطوة الهامة فى تكوين الذوق المسرحى.

ما فعلته الكويت... ؟؟

يكاد ماقلناه أن يكون بدهيه لا حاجة بنا إلى تأكيدها ، ولكننا آثرنا أن نبدأ الكلام بها حتى نسجل ونحن نؤرخ لمسرح الكويت الخطوات التى قامت بها هذه الدولة الناهضة الوثابة فى هذا المجال ،أى إنشاء مسرح الكويت والإسهام فى تكوين ذوق مسرحى بين أبنائه . ولقد استطاعت الكويت على مدى سنوات معدودة أن تحقق هاتين الدعامتين بشكل يؤكد حرص الكويت على خلق وتدعيم وتطوير فن المسرح بها ونشر حركة مسرحية جادة ونشطة فى حيز زمنى قصير ، وفى حدود إمكاناتها الفنية من ناحية وعدد سكانها ومساحة رقعتها الجغرافية ، إذا وضعنا هذا فى اعتبارنا عند تقويم هذه الحركة فإننا نشهد لها بالتفوق والسبق على كثير من بلادنا العربية.

وأول مظهر من مظاهر التفوق والسبق تلك السلسلة من المسرحيات العالمية التى تقوم وزارة الإعلام الكويتيه بإعدادها وتقديمها إلى القارىء العربى فى كل

مكان ،والتى يقوم على ترجمتها نخبة مختارة من هواة هذا الفن والمشتغلين به ومن أساتذة الجامعة . وقد فطنت دولة الكويت ورجال الثقافة بها إلى أهمية هذا الفكر العالمى، وما يمكن أن تثمر عنه هذه المجموعة من المسرحيات والدراسات التى تصحبها فى وضع الأساس الهام لفهم التراث الإنسانى واستيعابه، وبخاصة فى هذه الناحية الجديدة علينا وهى فن المسرح. وقد حرصت هذه السلسة أن تنبه الأذهان إلى أننا ، عندما نفتح نوافذنا وأبوبنا ليدخل إلينا منها هذا التراث الإنسانى الكبير فإن ذلك لايعنى ترك هذه الأبواب وهذه النوافذ مفتوحة للشوائب الضارة أو للهواء المسموم . ومعلوم أن فى هذا التراث الإنسانى ما هو صالح لنهضتنا الحديثة ولتكويننا الجديد ، كالهواء تماماً خليق أن يجدد خلايانا وأن يبعث إلى أجسادنا حركة دائبة وروحا خلاقة ، ومنه ماهو ريح صرصر عاتية تقتلعنا من جذورنا وتخرجنا عن أرضنا . من أجل ذلك حرصت اللجنة المكلفة بالإشراف على هذه السلسة على اختيار أنضج الثمار وأصلحها حتى تفتح أعيننا على إمكانات حديثة، وفى الوقت نفسه تكسب حياتنا المتواضعة عمقا واكتمالا.

ويجب أن نعترف بأن الكويت كانت رائدة وجادة بل وصاحبة فضل على القارىء المسرحى حين أخرجت هذه المجموعة من الأدب المسرحى وقدمتها لوطننا العربى.

أما فى مجال إعداد المسارح وإنشائها وتوفير عنصر المشاهدة والإسهام بنتاج مسرحى كويتى، فقد خطت الكويت فى هذا المجال خطوات هامة وناجحة يمكننا الإلمام بها إذا تتبعنا نشأة المسرح الكويتى وتطوره عبر نصف قرن أو أكثر قليلا. وسنحاول الوقوف عند بعض مراحل وسمات هذا التطور فى إيجاز لنتبين أبرز اتجاهات النشاط المسرحى تنوعا وإبداعا.

أولا : مرحلة النشأة والمسرح المرتجل :

نستطيع أن نؤكد فى غير مبالغة أن نواة المسرح الكويتى قد بدأت مبكرة نسبيا بالقياس إلى غير الكويت من دول الخليج والدول العربية الأخرى كذلك ، ولانغلو فى القول إذا قلنا إن المسرح الكويتى قد بدأ فى الثلاثينات من هذا القرن . وكان

أول من غرس بنية المسرح الأستاذ/ حمد الرجيب من خلال نشاطه المبكر وعن طريق فرق المدرسة ،ثم بإنشاء أول فرقة مسرحية بدأت عملها بالكويت فى عام ١٩٣٨ هى فرقة مدرسة المباركية أسهم فيها حمد الرجيب وقام بدورين فى مسرحية واحدة هى «إسلام عمر» التى قدمت فى نفس العام ١٩٣٨.

وكان إلى جانب هذه الفرقة نشاط آخر تقوم به فرقة المدارس فى العطلات الصيفية . فشهد عام ١٩٣٩ مسرحيات « هاملت » و«المروءة المقنعة » و « فى سبيل التاج » و « فتح مصر » وكان حمد الرجيب مشرفا على هذا النشاط.

ولم يقتصر نشاط حمد الرجيب على التمثيل ، بل تجاوزه إلى التأليف والإخراج وصناعة الماكياج والديكور .ومن ضمن ما ألفه هذا الرائد مسرحية « مهزلة فى مهزلة » بالاشتراك مع الشاعر الكويتى أحمد العدوانى . ثم ألف بعد ذلك منفردا مسرحية « خروف نيام نيام » ،واستمر الرجيب فى نشاطه المسرحى المتعدد إلى أن قدم له المسرح الشعبى عام ١٩٦١ مسرحية « من الماضى » . وكان حمد الرجيب قد درس المسرح فى المعهد العالى للفنون المسرحية فى مصر ،فالتحق به عام ١٩٤٨ وبقى به عامين عاد بعدهما إلى الكويت ليواصل إنتاجه المسرحى ويشارك فى بناء نهضة مسرح كويتى ،يقوم على الأسس العلمية التى درسها .ولم يترك الرجيب جانبا من جوانب تدعيم المسرح إلا وشارك فيه وتعهده بالرعاية، ودعا إلى حركة ترجمة لنقل المسرح الأوروبى إلى اللغة العربية، إلى جانب مشاركته الفعالة فيما قدم فى هذه الفترة من مسرحيات سواء على مستوى الفرق المسرحية أم على مستوى الأنشطة المسرحية بفرق المدارس . ومن الأعلام الذين برزت أسماؤهم فى مرحلة النشأة وكان أحد النابهين فى الميدان المسرحى المرتجل بخاصة محمد النشمى الذى قدم فى الفترة مابين ١٩٥٦ ـ ١٩٦٠ أى خلال أربع سنوات عشرين مسرحية ألفت جميعها ارتجالا.

والمسرح المرتجل ليس شيئا غريبا ، ففرق الارتجال معروفة عالميا ، وعبر العصور . ومعروفة كذلك عندنا فى أنحاء الوطن العربى . وتبدأ عملية التأليف الارتجالى عندما يعثر أحد المسئولين عن الفرقة أو قائدها أو أحد العاملين بها أو المعجبين

بنشاطها ، على فكرة أو موضوع منتزع من الحياة الواقعية أو معبر عن قضية أو مشكلة من مشاكل المجتمع ،فتعرض الفكرة على الفريق مجتمعا .ويبدأ الفريق فى استعراض الفكرة ودراستها ثم يعمل على تطويرها أو التعديل فيها حتى يضعها فى الشكل الدرامى المقبول ، ثم يبدأ مرحلة أخرى هى التقطيع إلى فصوّل ومشاهد. وبعدها توزع الأدوار مع أعضاء الفريق . وقد يترك الممثل فى بعض المواقف لإبراز قدرته على التعبير الفورى والإبداع النابع من لحظة الأداء، أو ما يثيره الموقف من حركة أو كلمة .ومن هنا تصبح الإضافة إلى النص..

وهذا اللون من التاليف هو كما ترى يقوم على الجهد الجماعى ومع ذلك فقد عرف هذا النوع عندنا فى مصر فى كوميديات الكسار والريحانى وإبراهيم رمزى ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم ، واستمر تيار الكوميديا الشعبية هذا فى أقطار عربية أخرى وفى أشكال مختلفة.

ويعتبر محمد النشمى نجما من نجوم هذه العروض الارتجالية فى الكويت ، وقد بذل فيها جهدا .. ظاهرا وملحوظا على مدى سنوات عرض فيها العديد من الكوميديات ، والكوميديات الشعبية بصفة خاصة ونستطيع أن نعتبره مؤسس المسرح الشعبى.

ثانيا : مرحلة الاستقرار وإنشاء الفرق :

بعد المرحلة الأولى التى انبثق منها مسرح الكويت بدأت مرحلة أخرى هى مرحلة النشاط المنظم الخاضع لإشراف الدولة التى اهتمت بإنشاء الفرق ولم تأل جهداً فى تدعيمها ورعايتها وأنفقت عليها بسخاء فخصصت معونة ، للفرق الأربع الرسمية تبلغ مايقرب من عشرين ألف دينار.

ولاننسى أن نذكر هنا جهود زكى طليمات الذى كان أحد الذين شاركوا وأسهموا فى بناء المسرح الكويتى بتقاريره وخططه وعمله الذى استمر قرابة عشر سنوات .ومن جهود هذا الرائد الكبير دعوته إلى إنشاء الفرق المسرحية وبدأت بالفعل فرقة المسرح العربى تمارس نشاطها عام ١٩٦١. ورأى زكى طليمات ضرورة قيام هذه الفرق لتقوم بنشاط يختلف عن نشاط المسرح الشعبى الذى كان منتشرا

قبلها والذى بدأ عمله من عام ١٩٥٦.وكانت فكرة زكى طليمات تقوم على أساس التنويع فى العروض المسرحية ، فبينما تقوم فرقة المسرح الشعبى بعروض تنطق بلغة الشعب وتكشف عن صورته الحقيقية، وعن عاداته وتقاليده وما يجرى فى حياته اليومية ، فإن على فرقة التمثيل العربى أن تنهض بعبء آخر هو إحياء أمجاد العروبة، والكشف عن مواقفها وإبراز بطولاتها عبر تاريخها ، وطرح هذا كله أمام شباب الأمة لتذكيره بماضيه وربط هذا الماضى بالحاضر والمستقبل ... وقد عمل بهذه الفرقة منذ إنشائها مريم الصالح ومريم الغضبان فكانتا طليعة العنصر النسائى فى المسرح الكويتى ،وقام طليمات بتدريب أعضاء الفرقة على التمثيل وعمل على استكمال جوانبه العلمية. فأنشأ لجنة ثقافية ومكتبة واستكملت بذلك الشكل العلمى.

وقدمت فرقة المسرح العربى عروضا من خارج الكويت ومن مصر بصفة خاصة فعرضت « صقر قريش » لمحمود تيمور ١٩٦٣ ومسرحية «فاتها القطار » لتوفيق الحكيم ،وهى من فصل واحد ،ومسرحية « عمارة محمد كندوز » للحكيم أيضا ١٩٦٢. وقدمت المسرحيات فى عرض واحد كما قدمت لمحمود تيمور مسرحية« المنقذ».

أما العروض الكويتية للفرق فقد بدأت فى عام ١٩٦٣ بأول مسرحية كويتيه هى « استورثونى وأنا حى » كتبها سعد الفرج وأخرجها طليمات ونهضت بالدور النسائى فيها مريم الغضبان ، وقام الممثلون الكويتيون بالأداء فكانت أول عمل مسرحى كويتى تأليفا وتمثيلا.

وفى عام ١٩٦٤ قدمت الفرقة أول مسرحية كويتية تأليفا وأخراجا وتمثيلا .. وهى مسرحية « عشت وشفت » تأليف سعد الفرج لنجم المسرح العربى منذ بدأ تكوينه وقد واصلت فرقة المسرح العربى نشاطها، ومن نجومها المعاصرين فؤاد الشطى الذى حصل على جائزة الإبداع الكبرى فى مهرجان بغداد عن مسرحية لسعد الله ونوس.

ثم انتقل التأليف والإخراج فى المسرح الكويتى بعد ذلك نقلة بارزة عندما

أنشئت فرقة مسرح الخليج العربى فى منتصف الستينات .فقد شاهدنا فيها أعمالا ناجحة ومتطورة للكاتب والمخرج المسرحى صقر الرشود الذى كتب مسرحيات « أنا والأيام » ١٩٦٤ و « المخلب الكبير » ١٩٦٥ و « الطين » ١٩٦٥ و « الحاجز » ١٩٦٦ وشاركه بعد ذلك صديقة الكاتب عبد العزيز السريع . وقد عالج صقر الرشود موضوعات اجتماعية تكشف عن واقع الحياة والأسرة الكويتية بعد اكتشاف النفط وما تعرضت له حياة الأسرة الكويتية من تغيير فى السلوك والعادات، وما تحولت إليه الشخصية الكويتية فى صورة نموذج مختلف تحت تأثير ما طرأ على الحياة الاجتماعية من تحول ، وما برز فيها من مشاكل نتيجة لذلك.

ومن أفضال صقر الرشود أنه نقل النهضة المسرحية إلى دولة الإمارات واستشهد فى حادث هناك . ومن فرسان مسرح الخليج الكبار عبد العزيز السريع الذى قدم أعمالا كثيرة للفرقة عالج فيها العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية ،ومن أشهر نجوم الفرقة محمد المنصور ومنصور المنصور وخالد العبيد . وإذا انتقلنا إلى الفرقة الرابعة من فرق المسرح وجدناها تؤثر أن تنفرد وتتخصص فى العروض الكويتية،لذلك سميت فرقة المسرح الكويتى.ولكنها لم تلبث أن رأت بعد فترة من العروض الكويتية أن تنفتح على المسرح العربى، فقدمت مسرحيات لألفريد فرج ومحمود دياب وأخرج لها سعد أردش وكرم مطاوع ، واستعانت بنجوم عرب كبار مثل عبدالله غيث . وإلى جوار هذه الفرق الأربع أنشئت فرق القطاع الخاص، أشهرها فرقة عبد الحسين عبد الرضا وهو قطب من أقطاب الكوميديا الثلاثية فى الوطن العربى دريد لحام فى سوريا وعادل أمام فى مصر وعبد الحسين عبد الرضا فى الخليج.

وقد قام عبد الحسين عبد الرضا باختيار بعض المسرحيات العربية مثل رصاصة فى القلب لتوفيق الحكيم ، وحولها إلى عرض كوميدى تحت اسم « عزوبى السالمية». ومن نجوم هذة الفرقة سعد الفرج الذى كان ضمن فرقة حنين عبد الرضا ثم انفصل عنه، والفرقة تقدم أعمالا جادة تطرح .. العديد من المشكلات الاجتماعية، وتقوم أحيانا بتحويل المسرحية العالمية إلى مسرحية محلية مثل مسرحية (حرم سعادة الوزير) التى تحولت إلى عمل كويتى.

وهذه هي أهم الفرق المسرحية التي ظهرت في الكويت في مرحلة استقرار المسرح وتطوره أداء وإخراجا وتأليفا ، وقد استطاعت هذه الفرق أن تحرز تطورا يكشف عن نمو الحركة المسرحية بالكويت وازدهارها عبر خمسة وعشرين عاما مرت على إنشاء هذه الفرق.

الاتجاهات الفنية :

الوقوف على الجوانب الفنية للمسرح الكويتي يحتاج من غير شك إلى دراسة متأنية وإلى وقفات تحليلية تدرس النصوص وتتعمق بما تشتمل عليه من حقائق فنية. وتتبع خط التطور في مسرح الكويت وفق منهج تحليلي يستعرض هذا النتاج الزاخر ويحدد أبرز ملامحه واتجاهاته.وهذا يحتاج إلى بحث موسع ، غير أننا سنحاول هنا أن نشير إلى الخطوط البارزة أو الخصائص العامة التي تعين في فهم ملامح الصورة الكلية ولا تتعمق في الجزئيات.

من أهم الاتجاهات التي برزت الاتجاه الشعبي المعتمد على الارتجال والكوميديا الضاحكة والهادفة أحيانا ، والرامية إلى نقد الحياة أو المجتمع أو أفراد يخرجون على المألوف، فمن واجب الملهاة أن تعاقب هؤلاء لخروجهم على تقاليد طائفة معينة أو ما يمليه الإدراك الفطري السليم، وتجعل من هؤلاء موضع سخرية من الناس .وهي بذلك تكشف عما يقع من تناقض بين حماقة الحمقى وما يستوجبه الواجب والإدراك الفطري السليم.

وإلى جانب هذا الاتجاه يسود اتجاه آخر لعله أبرز وأهم الاتجاهات في المسرحية الكويتية، وهو الاتجاه الاجتماعي الذي يرصد المواقف والقضايا والظواهر الاجتماعية محاولا عرضها بأسلوب تحليلي نقدي، يكشف عن الواقع الكويتي وما طرأ عليه من تحول وبخاصة بعد ظهور النفط، فقد كان عاملا في تغيير جذري في صورة المجتمع ،وفي ظهور شخصية كويتية مختلفة في نظرتها للحياة،وفي اكتساب مظهر جديد ونمط سلوكي يناقض ما كان عليه في الماضي.

هذا بالإضافة إلى ماتعانيه من قلق نتيجة للاضطربات السياسية في وطننا العربي، مما أدى إلى تمزق شديد في النفس يريد الأديب أن يكون متيقظا

لتفاصيلها. وعلى الكاتب أن يعيش أزمات هذا العصر وأن يحاول إعطاء رؤيته وموقفه منها . وقد خاض المسرح الكويتى وغرق أحيانا فى هذه الأزمات من خلال أعمال جادة على يد كاتبين مرموقين من كتابة هما صقر الرشود وعبد العزيز السريع. وقدما أعمالا تعتبر تطورا فى اتجاهات المسرح وعروضه ، يمكننى حين أحكم على هذا التطور أن أذكر أربعة مقاييس أرى فيها أهمية خاصة هى : الاستكشاف ، الشخصية ،نقد الحياة ، الشكل .

وهذه المقاييس هى التى تحدد أبعاد هذا التطور عند الكاتبين الرشود والسريع .ويمكننا الآن أن نشير إلى بعض الأعمال الجادة التى استطاعت أن تحقق هذه المقاييس .ونبدأ بمسرحية «المخلب الكبير» لصقر الرشود ١٩٦٥٠ التى اهتم فيها بالأسرة الكويتية وهمومها وبالتحديد هموم المرأة الكويتية،ويتركز الفعل المتصل فى هذه المسرحية على ما ترمز إليه لوحة معلقة على جدار الغرفة التى تسكنها عائلة (أبو خليفة) وهى تصور قطا أسود يضرب بمخلبه حمامة بيضاء . وواضح أن القط يرمز للبطش والحمامة البيضاء للوداعة والبراءة ،وفى المسرحية رمز أخر هو الطير المحبوس فى قفص.

والموضوع يقوم على تصميم أب متزمت يُصر على تزويج ابنته الصبية من عجوز فى سن والدها،وتذهب كل المحاولات التى بذلت لمنع هذا الزواج أدراج الرياح .. ويتشدد الأب ويتمسك بموقفه النابع من كبريائه وتسلطه وعناده . وينتهى الصراع بين الأب وأولاده وزوجته باستخدام السلاح ، يصوبه الأب نحو ابنته،وتنتهى المأساة حين تضغط البنت على زناد المسدس فتنطلق رصاصة تقتل أخاها خليفة.

وفى مسرحية الطين (١٩٦٥) يعالج الكاتب مشكلة قريبة من المشكلة السابقة هى مشكلة البنات الصغيرات حين يتزوجن من رجال طاعنين فى السن . أما فى مسرحية الصراع فإنه يكون بين الأجيال ، جيل الآباء وجيل الأبناء ، بين أبوين يتمسكان بالتقاليد وعدم اختلاط المرأة بالرجل ،وخضوع المرأة لما يأمرها زوجها خضوعا كاملا . والمسرحية تكشف عن هذا الصراع الذى يتراءى من خلال

رفض سلبى لا ينهض على تقويض الأفكار القديمة . وإذا انتقلنا إلى عبدالعزيز السريع نراه يقدم للمسرح أعمالا تتجه فى جوهرها إلى نقد الحياة الاجتماعية فى الكويت من زوايا مختلفة.

ومن هذه المسرحيات (الجوع) ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ و(لمن القرار الأخير) و (نفوس وفلوس) ١٩٦٩ ـ ١٩٧٠) و(ضاع الديك) ١٩٧٢ ـ ١٩٧٣ ففى الجوع يطرح الكاتب مشاكل الكويت بعد ظهور النفط ويطرح من خلالها المآسى التى يقع ضحيتها أشخاص ينهارون : أحدهم ينهار بسبب إحساسه بالضياع والقهر الذى يمارسه الجيل السابق . ،وآخر يصاب بالجنون نتيجة للضغوط التى تفرض على الأسرة.

وفى المسرحية نقد ظاهر لموقف الآباء وقسوتهم وشدة ظلمهم. وفى مسرحية (فلوس ونفوس) يعالج الكاتب موضوع الثراء الفاحش وأثره على الناس فى الكويت ويثير قضية هامة هى ما انتهى إليه سلطان هذا الفردوس الجديد الذى أصبح أمل كل إنسان فى عصرنا الحديث وهو سلطان المادة الذى يوشك أن يسيطر على كل شىء عداه.

وقد حاول (السريع) فى مسرحيته « ضاع الديك » أن يعطى المشاهد صورة حية من الواقع الكويتى وهو يقع بين تيارين لايقل أحدهما قوة وتأثيرا عن الآخر ، وهما الأثر الخارجى من ناحية والمؤثرات الداخلية من ناحية أخرى . وما ينشأ عن هذا الصراع من مفارقات ومآسى ، مثل تسلط الأب وتمرد الأولاد وضياع الأم ، ثم ما نتج عن ظاهرة انفتاح الكويت على العالم الخارجى الذى تأتى منه ظاهرة الزواج من غير الكويتيات . وقد أحرزت المسرحية تقدما واضحا على يد صقر الرشود وعبد العزيز السريع من حيث البناء والشخصية.

وانني فى نهاية هذا التحليل أرى أن الغضب كان سمة الكاتبين وهو سمة العصر ، كما كان التشاؤم سمة العصر الأسبق عند الغربيين . ولكن مهما تكن حصيلة هذا الغضب فإننا نطمح فى وجود مسرح كويتى وعربى يحاول الخروج من الخاص والآتى الزمنى إلى المطلق وما يمكنه أن يتجاوز المناسبة . وأن يتوحد

الخارج والداخل فى شكل المسرحية ويترابطا ويتماسكا، وأن يجعل الكاتب من المجسدات رموزا للمجردات وتبرز لكل ظواهر الحياة وشخوص الحياة شرارة كامنة تستقر فيها بادرة الديمومة.

أهم المصادر

(١) المسرح فى الكويت ، خالد سعود الزيد ، الكويت.

(٢) الحركة الأدبية والفكرية فى الكويت ، الدكتور محمد حسن عبدالله ، الكويت،

(٣) المسرح فى الوطن العربى ، الدكتور على الراعى.

من أعلام المسرح السعودى واتجاهاته

عندما بدأ كتاب مسرح العبث يكتبون مسرحياتهم كانت فى أذهانهم أهداف معينة نابعة من طبيعة موقفهم من الحياة ومن المجتمع الذى يعيشون فيه . ولم تكن ثورتهم على المسرح التقليدى من قبل التجديد فى حد ذاته أو لمجرد الملل الذى أصابهم من الأشكال التقليدية، بل لأنهم وجدوا فيه وسيلة تحذرهم من الأساليب التى سادت الاتجاهين الرومانسى والواقعى من جهة ،ولأنهم رأوا فيه كذلك الوسيلة الصحيحة التى يعبرون بها عن مجتمع مابعد الحرب ، مجتمع يسوده القلق والحيرة والعذاب والشعور بالخوف والنفور والانطواء.

هذه الظواهر الاجتماعية التى ظهرت بظهور مجتمع مابعد الحرب فى أوروبا جعلت الكتاب يثورن على أساليب النزعة الرومانسية فى المسرح من زاوية الشكل والمضمون معا، فقد كان الكتاب الرومانسيون يهتمون بموضوعات بعيدة عن اهتمامات العصر وبقيم لاتتفق مع ما بلغه الإنسان من تطور. فقد اهتموا بالجوانب الشكلية للغة والمصاحبات المسرحية ، من موسيقا ومناظر؛ الأمر الذى جعل الدراما ظلا باهتا للأوبرا على حد قول «وليم بطلريتس » ثم ظهرت بعد ذلك المسرحية النثرية الواقعية الحديثة على يدى ابسن وشو من بعده ،،وكان ذلك بمثابة رد فعل للمسرحية الشعرية اللاهية عن الحياة ، إلا أن هذا النوع من الكتابة الدرامية قد أثار قضايا لاتقل أهمية عما أثارته المسرحية الشعرية من قبل ، فقد اهتمت بالجوانب المادية من الحياة حياة الإنسان ولمست جانب الحياة الذى يموج بالاضطرابات والاختلافات الاجتماعية والسياسية وغيرها. وامتلأت أحيانا بالشعارات والخطب ، الأمر الذى جعلها نسخة من الحياة الواقعية ، وقد أثار هذا كله الشكوك فى مدى التزامها بمقتضايات الفن الصحيح. من هنا نشأت الثورة على هذه المدارس أو قل على المسرح التقليدى فليس هو مسرح هذا العصر ،فهذا العصر بتعقيداته، كما يذهب أصحاب الاتجاه العبثى ، يحتاج إلى شكل جديد لاتعرض فيه قطعة أو شريحة من الحياة ، يجلس المشاهد ليشاهدها ، وهو يعرف حلها أو نهايتها ، بل

أصبح واجب المسرح أن يلقى الضوء على بعض جوانب الإنسان الغامضة ،وأن يطرح علينا مشكلاته وأزماته التى يعانى منها كل يوم دون أن يجد لها تعليلاً مقبولا أو معقولا. فإن عرض المشكلة ثم تذيلها بالحل ليس هو مسرح هذا العصر فى نظرهم ، وهو فى رأى يونسكو أبعد الأشكال المسرحية عن الجمهور .

من أجل هذا اختار كتاب اللامعقول هذا الشكل الجديد لأنهم رأوا فيه مادة وعرضا جيد التوصيل لأفكارهم، أقول هذا لأن العملين اللذين وقعا بين يدى من أعمال السيدة / رجاء عالم الكاتبة السعودية هما الأعمال التى تدور فى دائرة هذا الفن المسرحى وأعنى به مسرح العبث أو اللامعقول ، سواء كان ذلك فى مسرحية البيات الزجاجى أو لوحة فى ٣٦٠ كوة لوجه امرأة، ففيهما معا ما فى أدب بيكيت « ويونسكو» وجينيه وآرترو أداموف حين أقاموا مدرستهم المعروفة فى المسرح الحديث « بمسرح الطليعة » أو مسرح اللامعقول كما يسمونه أحيانا، وهو مسرح يتصف بالتجربة والعفوية ومواجهة مشاكل الإنسان ، وعلى الأخص مشكلته الأساسية بوصفه إنسانا أعزل منفصلا عن كل مايحيط به من تفاصيل الحياة اليومية وإعطاء رؤية سوداوية تشاؤمية قائمة على تساؤل الإنسان السرمدى: من أنا؟ من أين جئت وإلى أين أمضى؟...

ولقد حافظت السيدة « رجاء عالم » على كثير من خصائص هذا الاتجاه من حيث الطرح الميتافيزيقى والمادى أو الواقعى للحياة ،وإن كانت هناك بعض الفروق فى الأداء وفى تناول الأفكار وستعرض هنا لوجوه الشبه ووجوه الاختلاف بين الاتجاهين اتجاه ... مسرح اللامعقول واتجاه الكاتبة رجاء عالم فى مسرحيتها « البيات الزجاجى » و ٣٦٠ كوة امرأة ..

أما وجوه الشبه فتبدو أولا فى الموضوع الذى هو فى جوهره التعرض لعبثية الوضع الإنسانى وعدم الإيمان بالنظام الذى يخضع له هذا الوضع،ثم بالشعور بالمرارة والقسوة ، ولكن هذه المرارة هى النتيجة التى لانعرفها . فالإنسان إما أن يبقى منتظرا فى مواجهة الزمن كما هو الحال فى مسرحية صمويل بيكيت « فى انتظار جودو » أو نراه يفر من الموت ، فيصعد جبالا شامخة، ويغوص إلى أعماق

سحيقة، يتمرد على الموت ولكنه فى النهاية يرتضيه ويسلم أمره إليه كما هو الحال فى القاتل بلا أجر «ليونسكو» . أو يلعب لعبة المرايا فيهرب من الحقيقة ويستبدل الأكذوبة بالصدق ، ويتردى فى سلسلة من الأكاذيب كما فى مسرحية «الخادمتان» لجان جنييه ،أو يقاوم الحرب والإخفاق بلا جدوى وحيدا أعزل فى قوقعة عاجزا عن التجاوب أو الاتصال برفاقة البشر كما فى مسرحية « الغزو لأرتور أداموف. ونحن نرى أن الكاتبة رجاء عالم قد طرحت قضيتين هامتين من هذه القضايا وتأثرت فيهما بما قرأت فى أدب هؤلاء الأعلام من مسرح اللامعقول:

القضية الأولى

تتركز فى فكرة الانتظار التى رأيناها فى عمل هام ذائع الصيت، فى مسرحية صمويل بيكيت الشهيرة « فى انتظار جودو » كما رأيناها فى مسرحية أداموف فبينما نرى بيكيت يجرد انتظار الصعلوكين جوجو وديدى من كل دقائق الحياة اليومية وتفصيلها بهما فى طريق خلوى ليس به سوى شجرة جرداء ،نرى أداموف يغرق فكرة الانتظار فى كثير من التفاصيل ، تفاصيل الحياة اليومية ، مما جعل المشاهد يجنح إلى التفكير فى أمور جانبية لذلك كان التجريد عند بيكيت أظهر منه عند أداموف وكانت الميتافيزيقية كذلك عند بيكيت هدفا أوضح منها عند أداموف. فبينما ينحصر الانتظار عند بيكيت فى شىء مجرد نجد الانتظار عند أداموف يتجه اتجاها ماديا حين نجد بطليه ينتظران، امرأة لاشيئا مجردا ، ينتظران أملا دنيويا .هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نجد أن الانتظار عند أداموف سينتهى باللقاء بينما نجده عند بيكيت أبعد منالا .

أما كاتبتنا رجاء عالم فهى فى عرضها لفكرة الانتظار فى مسرحية البيات الزجاجى تقترب من أداموف فى أمرين : الأول : أن فكرة الانتظار عندها لاتنفذ إلى قلوبنا وعقولنا فورا كما هو الحال عند بيكيت بل تراها تختلط بتفاصيل منها الشعور بالملل والفراغ والاستسلام لليأس .وكل ذلك يتحقق عند المتقاعد والمرأة و المتأنق أيضا ، والثانى أن الاتجاه الذى ارتآه أدموف لنفسه بعد أن أمضى ثلاث سنوات أسهم فيها فى تدعيم تيار بيكيت ويونسكو، ونعنى به تيار المسرح الذى

يتصف بالتجريد والعمومية ، مواجهة مشكلة الإنسان بوصفه إنسانا أعزل منفصلا عن كل مايحيط به .. غير أن أداموف لم يشأ بعد ثلاث سنوات من السير مع رواد الطليعة واللامعقول أن يسير فى طريقهم المحزن ،فنراه يرتد عن فكرته الأولى ويخطو خطوة أخرى نحو ما يسمى بمسرح الحقيقة الانتقادية الذى يراه تطورا نحو الإيجابية الاجتماعية . وهى خطوة جديرة بالتأمل والتطهر فى مسرح أداموف ، وهذا هو الذى جعله يقف من فكرة الانتظار هذا الموقف الإيجابى الذى يخرج عن سلبية انتظار بيكيت الذى لاينتهى بأمل، أو قل ينتهى بأمل ميئوس منه. ومن هنا نستطيع القول بأن اتجاه رجاء أقرب إلى تيار أداموف الذى يجنح إلى الحقيقة الانتقادية فلا يستغرق فى التجريد الخاص بل يطرح الجوانب الاجتماعية وبخاصة موقف المرأة التى تهتم بها رجاء بوجه خاص.

القضية الثانية :

ومن قضايا المضمون التى تظهر واضحة فى مسرح رجاء عالم قضية مقاومة العجز دون جدوى، ووقوف الإنسان أعزل منفصلا وغير قادر على التجاوب أو الاتصال برفاقه البشر ، وهذه ظاهرة واضحة فى مسرحية « البيات الزجاجى » حيث شخوص الرواية فى حالة انفصال ويأس ظاهرين . ينفصل الواحد منهم عن الآخر ويعجز الجميع عن محاربة الواقع أو الوصول إلى نهاية كريمة. وهى هنا تبدو متأثرة كذلك بمسرحية الغزو لأداموف.

اللغة :

وتشكل العنصر الثانى الهام فى أوجه الشبه بين هذه الأعمال التى رأيناها لرجاء وبين الاتجاه العبثى. أما رجاء فلفتها كلغة رواد المسرح الطليعى أو مسرح العبث فى التخلى عن اللغة المألوفة ذات العلاقات المنطقية التى يتداولها الكتاب عادة فى التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم. فإن أهم مايميز مسرح العبث هو التخلى عن الأساليب العقلية والنقد الجدلى أو المنطقى لأنه يهدف إلى التعبير عن انعدام التناسق الماثل فى الحياة. هذا بالإضافة إلى أن مسرح العبث لايؤمن إلا بما يأتيه من عالم اللاوعى على أنه السبيل المضمون للتعبير عن الحقيقة. أما عالم الوقع .. فهو

عالم مليء بالكذب ، ولغة هذا الواقع لغة تطمس الحقيقة وتحجبها... ولعل قضية مصدر اللغة ومدلولها عند أصحاب مسرح العبث أن تكون أخطر القضايا فى التجارب المسرحية التى عرفناها لهم ، فالمسرح هو تجربة لغوية تعمل على استحضار المخزون والمترسب فى أعماق الذات والتى يكون قد لقنها الكاتب فى طفولته ، وتبقى محتفظة بتأثيرها وإيمانها فترة طويلة. وهى بذلك تكون عندهم أقدر من غيرها على هز مشاعرنا والتأثير فيها تأثيرا دافئا، ذلك لما فى هذه الكلمات المخزونة فى ذاكرتنا من المقدرة على إثارة خيالنا ، وبذلك يكون المخزون فى الكلمات أشبه بالمخزون فى الأساطير . ومع مايبدو فى هذا الكلام من منطق فإن القضية تحتاج إلى دراسة للكشف عن رمزية هذه اللغة ومدى صلاحيتها للتعبير عن حقائق النفس، وحقائق الفكر ، ثم مدى كثافة هذه اللغة وشفافيتها .. وهل تتحول إلى ألغاز يصعب استخلاص دلالاتها ... وتبقى معتمة ومستغلقة أم تتكشف عن أسرار يمكن فهمها واستنباطها كما نحاول الآن. المعروف أنهم يستعيضون عن لغة المنطق بما يسمونه عالم الحلم والصورة،أى التعبير عن خلال الحلم ،لأنهم ينظرون إلى مسرح العبث على أنه من آثار الرؤيا أو الحلم ، وأن النزول إلى الأعماق يفسح المجال لإيجاد طريق مفتوح حيث يستقون منه الصور والذكريات المحتبسة التى تبعد عن كل مايتصل بالمنطق .أو يخضع للعقل، .وهم فى هذا يرون أن العين الحالمة ترى من الحقائق مالايقل أهمية عما تراه العين الساهرة ، وأقوى الصور عندهم هى الصور التى تشبه الأحلام أو خواطر المرضى المحمومين شأنهم فى هذا شأن شعراء السريالية ، من هنا جاءت صعوبة اللغة واستغلالها على الفهم إذا نحن قرأنا قراءة تقريرية وحتى مع القراءة الإيحائية يجب الاعتماد على متابعة الصور ومحاولة إدراك الإحساس المنتشر بينها .فهذه هى المحاولة الوحيدة لاستكناه عالم الحلم الغامض. وبهذا تكون السبيل للوصول للخيط العام للمغزى التى تحاول المسرحية أن تصل إليه ممكنا .

فعلى الناقد أو المفسر للمسرحيات أن يدرك الرموز التى ينطوى عليها عالم اللغة أو عالم الحلم فهى السبيل إلى معرفة أوضح للنفس الإنسانية.

تبقى كلمة أخيرة عن مسرحية راشد أحمد الشمرانى «ابن رزيق ليمتد» وهى

مسرحية تندرج تحت ذات التيار الذى عرضنا خصائصه وتفاصيله ، وإن كانت تختلف فى لغتها بعض الاختلاف فهى أقل غموضا واستغلاقا عن لغة رجاء ، لكنها تشترك معها فى الأساليب والأهداف التى يمكن حصرها فيما يأتى

١ ـ الأساليب الزائفة للحياة وعبثية الوضع الإنسانى.

٢ ـ الإحساس بالضياع وفقدان الثقة الذى ينشأ عن اختفاء المسلمات التى لم يكن يتطرق إليها الشك.

٣ ـ هيمنة الإحساس بالدهشة من الوجود المحيط ، ثم الشعور بالقلق والحيرة منه والخوف من إنسان هذا الوجود الذى يخفى فى داخله عالما مفعما بالزيف والكذب، ومليئا بالبشاعة والمادية وبالجدب والموات والآلية. ففكرة المسرحية تدور أساسا حول الفراغ الرهيب والفزع اللذين يسيطران على الإنسان نتيجة ضياع الحضارة العربية التى تتمثل فى الأرض والحصان والبيت والتراث الفنى والحضارى ،والتى تحولت إلى حياة يسودها الذعر من ضياع هذه المعالم الأساسية، لدرجة أصبحت مواجهة الحياة الجديدة ،مع سيطرة الشعور بتفاهتها شبه مستحيلة أو على الأقل تصبح غاية فى المرارة.

وواضح أن هذا الاتجاه بأشكاله المختلفة يسعى إلى التحرر من الأصول الثابتة فى المسرح التقليدى ،تلك الأصول التى تحرص على المحافظة على الحدث الواحد المتطور على طول العمل ، وعلى الحبكة الدرامية التى تنعقد وتنفرج، وعلى عرض شخصيات لنماذج بشرية تنمو وتتطور بتطور الحدث الدرامى، إلى غير ذلك من أصول مسرحية معروفة تمثل فى مجموعها مايسمى بالأصول الدرامية المتبعة عبر العصور . فكل عمل من هذه الأعمال إنما ينهض على فكرة معينة ،ويطرح تصورا خاصا لناحية من نواحى الحياة المعاصرة ، وهدفه أن يؤكد لنا أن هذه الحياة التى تعالجها لم تعد تقوم على منطق يسمح بفهمها وتصويرها. ولذلك كانت مهمة تقويم النص تنصب على مدى تحقيق المؤلف لهدفه من خلال طرح الفكرة وتناولها عبر المشاهد المختلفة .كذلك يتوقف تقويم النص على داسة الفكر الفلسفى المنتشر داخل النص ،وتحديد النظرة الفلسفية للحياة والتى تشيع فى ثنايا العمل الدرامى.


ثالثا : القصة

حول القصة والرواية

القصة كغيرها من الفنون هى محاولة الإنسان ، إذ يرى فوضى الحياة والتجارب، أن يفرض عليها نظاما يفهمه ، ويدرك منه مغزى لعيشه وفكره قد يوجهه فى حريته إذا كان حراً ، أو يثيره على عبوديته إذا كان عبدا.

وقد أتينا أدب القصة متأخرين ، فإن لأوروبا الآن أكثر من مائتى سنة مرت القصة فى أثنائها فى أطوار كثيرة ، وأضاف كل جيل عنصرا جديدا من عناصر بنائها الفنى من سرد المبالغات إلى سيل الوعى والونرلوج الداخلى ، من التسلية والعبث إلى استقصاء غاية الحياة . وقد انتعشت الرواية والقصة القصيرة بعد ازدهار المسرحية ، وكلتاهما بنت الحركة الانسانية التى تجلت عنها النهضة الأوروبية.

أما نحن فكان لنا مع القصة موقف حين أفقنا على حقيقة الفترة الراهنة ، شعر أدباؤنا الناشئون بفراغ فى جزء كبير من تراثنا الأدبى أو بنقص فى عنصر هام من عناصر فننا الأدبى ، وأننا بدونه نشعر بعدم انسجام مع حاجاتنا المعاصرة فانصرفنا إلى الغرب وشرعنا فى كتابة القصة والمسرحية.

وحين فعلنا ذلك أوجدنا فى الحقيقة أدبا هجينا ، لكنه أدب لاغنى لنا عنه حين اقتنعنا أنه الأدب الذى يصور الحياة ، أو يمثلها ، وينفذ إلى قلب المشكلة الإنسانية . وبما أننا وقد اشتد وعينا الإجتماعى والسياسى ، نتعطش إلى فهم حياتنا ، أمسى هذا الضرب من الإبداع ضرورة ماسة.

وهذا لايعنى أن أدبنا العربى لم يكن يعرف القصة ، فمثل هذا الزعم لايمكنه أن يعكس الحقيقة طالما كانت ألف ليلة وليلة من نسج خيالنا . ولكن أسلافنا ، رحمهم الله ، لم يعدوا « الف ليلة » أدبا ولم يذكر أحد من مشاهير نقادنا هذا الكتاب ، والعلة فى ذلك هى انهم لم يحترموا القصة بوصفها عملا فنيا أو لم يعرفوها بابا من أبواب الأدب الهامة ، وآثروا عليها التراجم والأخبار والرسائل أى

كل ماله جذوره الممتدة فى الواقع التاريخى دون أن يأبهوا كثيرا إلى ماهو رمز للواقع.

وغاب عنهم أن الرمز أشد إيضاحا وتركيزا للحقيقة من النص المجرد، هذا بالاضافة إلى كونه ذريعة من ذرائع النفس للتعبير عن مكنوناتها ، ولاشك أنهم أهملوا ألف ليلة وليلة لأسلوبها وشعبيتها فهى من أدب السوقة لا من أدب الخاصة.

فى حين أن المتأمل لحكايات ألف ليلة وليلة سيجد فيها مزيجا غنيا من الواقع والرمز . فهى تصور حضارة عصر معين، وفى الوقت نفسه تكشف عن النزعات البشرية اطلاقا . فالكتاب فى جملته بحث عن السعادة ، والكثير مما فيه ضرب من الأحداث الحلمية تتحقق فيها الرغبات كما تتحقق فى أحلام اليقظة.

ويكفى أن نقول إن مؤلف ألف ليلة وليلة قد استطاع أن يجعل من شهريار ، بعد أن فرغت شهرزاد من أحاديثها إليه ملكاً أحكم وأعدل من ذى قبل . وبذلك دلل على الحقيقة التى رددها فى الغرب نقاد كثيرون وهى أن الأدب ينشط المخيلة ، والمخيلة النشيطة تيسر على المرء إدراك حالات الغير ، وبالتالى تساعدهم على فهم الناس وحبهم . أى الأدب فى النهاية يعزز من محبة المرء للإنسانية فيخدم الفضيلة.(١)

هذه الآن هى قضيتنا الأدبية من جديد فإن أدباءنا بعد قرون طويلة من الالتزام بالشعر ، وجعله وسيلتهم فى تصوير الرؤية العربية ، فالشعر يصور بعض هذه الرؤية رمزيا وبشكل تركيبى نهائى ــ غير أنهم رأوا الشعر فى الأغلب لايستطيع كما تستطيع الرواية أو المسرحية أن يصور الرؤى تصويرا تحليليا وموضوعيا بالإضافة إلى النفس الشعرى ذاته.

نحن إذن بحاجة إلى الجمع بين الطاقة الرمزية الإيحائية التى تيسرها لنا قدرتنا الشعرية . وبين الطاقة التصويرية التحليلة والنقدية التى نرجو أن تيسرها لنا قدرتنا القصصية.

(١) الحرية والطوفان ــ جبرا ابراهيم جبرا ص ٥٠.

وكلمة نقدية هنا مهمة فكل إبداع فى النهاية يجب أن تكمن فيه طاقة المبدع على النفاذ فى خفايا المجتمع ، كما فى خفايا النفس البشرية للتمكن من إبرازها إلى النور وتقويمها ونقدها.

والصلة بين النقد الروائى وبين النقد الأدبى أمر وارد ، والفرق هو أننا في الرواية ننقد كميات إنسانية بما فيها من شهوات ومطامح وصراعات وتناقضات . فى حين أننا فى النقد الأدبى نسلط مجهرنا على كميات فكرية تصويرية ولغوية. (١)

وخلاصة القول أن الفن القصصى يحتاج غير الشعر إلى دربة وتمرس وقدرة على التحليل الوافى للدوافع والأعراض الاجتماعية والسياسية وغيرها.

وضعف الرواية العربية مردها فى الغالب إلى القصور فى التحليل فى شتى أشكاله : تحليل الشخصية أو تحليل الحدث إلى عناصره المسببة، أو تحليل الظروف المحيطة بالشخصية أو بالحدث إلى آخر ما هناك من انواع التحليل التى يجب على الكاتب أن يمارسها تدريبا لبصره وذهنه وفنه ، فإذا عجز عن التحليل كان بناؤه القصصى قاصراً.

وثمة نقطة أخرى يجب أن نذكرها ، وهى كما قال بعض النقاد « ان الادب العظيم بحاجة إلى قراء ممتازين على مستوى العمل الفني. ومعنى هذا أن القراء وهم هذه القوة المجهولة ، باستطاعتهم أن يخلقوا أو يخنقوا الفن العظيم، أو الأدب العظيم.

وأنا شخصيا أعتقد أن الجامعة ماتزال حتى اليوم برغم جهودها الضخمة ، ماتزال مقصرة فى إنتاج القارىء الذكى المثقف الذى يستطيع ان يشكل قوة فى خلق الأدب العظيم ، ربما لاتكون وظيفتها خلق المبدع، ولكنها يجب أن تخلق المتذوق.

على أننا يجب أن نعترف أن القصة والرواية فى مرحلتنا الأخيرة قد استطاعتا تسجيل طفرة واسعة ، وانهما حققتا وجودهما بشكل مشرف ، ويمكننا أن نزعم

---

(١) المرجع السابق ص ٥١.

أننا كنا جادين في ممارستنا لهذين الفنين في مراحل التحضير والإعداد وفي مراحل الإبداع على السواء . أخذناهما على أنهما فن جاد لا تسلية عابرة . فعلى الروائي كما يقول هنري جيمز أن يأخذ فنه بروح الجد لكي يحذو القارىء حذوه ويقول الناقد « لايونل تريلنج » : إن الرواية بحث مستمر عن الحقيقة ، وأن بحثها هو العالم الاجتماعي ، ومادة تحليلها هي عادات الناس التي تتخذ دليلا على الإتجاه الذي تسير فيه نفس الإنسان ». ولهذا يتفاخر د. هـ لورانس بمهنته ويقول : بما أنني روائي فإنني أعد نفسي أسمى من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر . فالرواية هي كتاب الحياة المشع الوحيد.(١)

والآن وبعد أن أتينا إلى القصة والرواية عن طريق تقليدنا لأوروبا زمنا ما وعن ضرورة . علينا أن نتذكر أيضا أننا في هذا المجال قد أصبحنا بناة فن خاص بنا نستطيع أن نعبر به ونستفيد منه على غرارنا . وهنا تأتي عالمية الأدب العربي من خلال خصوصياته ،فكتابنا الكبار من أمثال تيمور ويوسف ادريس ونجيب محفوظ وغيرهم ،كان همهم الأول تحقيق الخصوصية النابعة أولا من واقعنا العربي أو المصري ، ثم من خلق ملامح الواقع الخاص الذي ينعكس على العمل الفني فيخلع عليه طابعا متميزا ذا ملامح تراثية وأصيلة. وهنا تكون أصالة قصصنا وهنا كذلك تكون عالمية قصصنا ، هذا مارأيناه عند تيمور الذي يختلف عن يوسف ادريس الذي وضع نصب عينه منذ أول لحظة هدفا أن يصنع قصة مصرية لحما ودما ، وأن يسكب من خلالها فكره ورؤيته للحياة والمجتمع . ورأينا نجيب محفوظ يتجه إلى عالم ثالث فيه خصوصيات فنه كما فيه البحث الدائم عن شكل خاص لعالمه القصصي . لكل فنان مفهومه الخاص لمسألة الأسلوب وينسحب على صلته بتراثه أيضا . فحكاياتنا الشعبية وتراثنا الفكري فيه دفع لقدرة الكاتب في اتجاهات قد لاتكون في حسبانه ، ولكن ذلك لن يضمن التميز أو الأصالة لأحد : فالتميز والأصالة محصلتان نهائيتان لعوامل وقوى ذهنية لاتحصى.

ولكن كل ما نريد الوصول إليه في مرحلة تطورنا هذه أن لدينا أساليبنا القصصية ولدينا أفكارنا التي هي جزء من أساليب وأفكار العالم جزء من حضارة الإنسان .. ولسنا قلقين والحمد الله .

(١) المرجع السابق ص ٥٢.

والذى نعرفه جميعا أننا أتينا أدبى الرواية والقصة القصيرة متأخرين نسبيا فإن لأوروبا الآن مايقرب من مائتين وخمسين سنة يمرّ فيها الفن القصصى بأشكاله المختلفة وبأطوار متعددة ، وأضاف كما قلنا كل جيل جديداً إلى عناصر الفن الروائى من سرد المبالغات إلى سيل الوعى والمونولوج الداخلى ، ومن التسلية والعبث إلى استقصاء غاية للحياة إلى غير ذلك.

وعلى الرغم من أننا بدأنا متأخرين عن هؤلاء إلاَّ أن الفنين الروائى والقصصى قد ازدهرا عندنا منذ أوائل هذا القرن آزدهاراً يجعلنا إذا أرخنا لأدبنا الحديث أن تفاخر ـ عدا الشعراء ـ بأعلام من أمثال هيكل والمازنى وتوفيق الحكيم والعقاد وطه حسين ، ومحمود تيمور ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس، ومن جاء بعدهم ممن حملوا نهضة هذين الفنين. واستطاعوا أن يحققوا علامات بارزة . وخطى واثقة وسريعة بل قلْ مُشْرفية فى مجال الرواية والقصة القصيرة . ولاننسى أن نشير إلى تطور الفن الروائى المعد للتصوير المرئى أو البث المرئى ـ إذا صح هذا التعبير ـ عن طريق الشاشتين الصغيرة والكبيرة وعلى رأس المبدعين فى هذا الفن الكاتب الكبير أسامة أنور عكاشة، الذى يدفعنا إلى شعاب كانت مجهولة ، شعاب من الدهشة والمعاناة والنشوة . ولعله من الكتاب القلائل عندنا الذين برعوا فى إعادة خلق الواقع فى شكل متنام وكامل ، مؤكداً على واحدة من القضايا الهامة التى يوليها النقد اليوم الكثير من العناية وهى : أن يكون عملنا الإبداعى نتيجة لوعى أصيل وثيق الارتباط بالزمان والمكان ، وسعى دءوب لإيجاد الأشكال الفنية والشخصيات القادرة على التعبير عن هذا الوعى.

وحين تطورت الرواية وخرجت من متاهات الحياة ومحاربة الاتجاه الرومانسى للشر والدفاع عن الفضيلة، أصبح همها البحث فى متاهات المجتمع ومتاهات المدينة .. ثم تحول البحث إلى متاهة هى رمز للمتاهات الأخرى : متاهة النفس والذهن والوعى واللاوعى .

وهكذا نجد أن الرواية قد أخذت تنمو وتتجدد بنمو المحاولات المختلفة التى طرأت عليها.

ففى كل رواية عظيمة يتناول الفنان اللغة كمادة حية ، ويسعى فى تطويعها لنوع إحساسه بالحياة : الألفاظ ، الجمل ، زاوية النظر ، الحوار ، المونولوج الداخلى وكلها وسائل تقنية لتحقيق الأسلوب الذى يدرك به الروائى هدفه .

ويقول جبرا :

والروائى فنان يعنى بجماليات فنه وتحقيق أعلى نمط محكم من الإبداع ، لكنه إلى جانب كونه فنانا فهو يجمع إلى الفن صنعه المؤرخ والمفكر لأن حوادث قصصه ، وإن تكن من صنع الخيال ، ماهى إلا نعكاسات أو رموز لحقيقة عصره أو تركيز لمعانيها أو إضفاء لرؤى خاصة على موضوعه الروائى . والروائى حين يحاول تجسيد الحقيقة الإنسانية بحابه بحكم الضرورة ـ الوضع الإنساني، ويسعى فى تحديد موقفه منه. وهو نادراً مايستطيع أن يحدد موقفاً نهائيا ، أو أن يجد حلاً لأزمة الإنسان المعاصر ، ولكنه يطرح البحث والسؤال والاستقصاء ، وهو يدفع بأبطاله بين جدران المتاهة البشرية .

أما الرواية التى لاتؤخذ مأخذ الجد من الروائى ، أو يبقى طابعها الأوضح طابع اللعبة والتسلية . فلن يكون لها شأن بين فنون الأدب الجاد.

محمود تيمور
ملامح من فنه القصصى

إن حديثنا عن محمود تيمور بعد هذه السنوات التى مرت على غيابه هو تعميق للحقيقة التى تقول بأن جديد الأدب الحقيقى يعانق القديم الحقيقى ، وانه ليس فى مد الأعماق الإنسانية قديم ولا جديد ، بل هى حركة مستمرة تشير إلى جدارة الإنسان وعمقه ورحابه فكرة ورؤيته ، بغض النظر عن زمانه وعصره ورجاله.

فالأدب الحقيقى ، وخصوصا فى عصرنا الحديث ، هو أدب الحركة صوب إنسانية جديدة وآفاق فى الرؤية أكثر عمقا وتطوراً.

والكاتب المجدد هو الذى يتجه نحو المستقبل مدركا أن كل جزء من العالم لايعرفه جزء آخر من نفسه لم يكتشفه بعد . من أجل ذلك كان أدب تيمور ـ وهو ـ من رواد القصة العربية فى عصرنا الحديث ـ حركة مستمرة فى مدّ الأعماق الإنسانية قديمها وحديثها.

ونحن نخطىء إذا تصورنا أن ريادة محمود تيمور القصصية وثورته الأدبية كانت مجرد حدث تاريخى توقف عن الفعل والانفعال ، أو مادة منتهية أو زمنا ميتا ، إنها جسر ممدود على كل الأزمنة . فليس من شك أن رؤية محمود تيمور الإبداعية وريادته فى عالم القصة إنما هى حركة كل جيل يقود حملة العصيان على معوقات الحياة والإنسان ، على كل فكر تصلبت شرايينه ، وأدركته الشيخوخة فأصبح ثمرة من الخشب لاعصير فيها.

وعندما بدأ الإنسان العربى يسترد وعيه الوجودى والسياسى ، ويسترد تفكيره المحجور عليه فى مطلع العشرينيات ،كان على الفكر العربى أن يتقدم نحو المستقبل ويتدفق مع الحياة ،أو يدفن نفسه فى ضريح التاريخ ويتحول إلى ذكرى.

ومن هنا ينبع مجد الرواد العظام الذين قادوا حركة التحرر والازدهار والثقافة فى مصر والعالم العربى ،فكان منهم طه حسين والعقاد ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وغيرهم.

من أجل هذا لم نكن مغالين حين قلنا إن جيل هؤلاء الرواد لم يكن مجرد حدث تاريخى توقف عن الحياة أو زمنا ميتا منتهياً ، ذلك لأن أعمال هؤلاء الرواد ما تزال تتنفس فى أفعالنا وأقوالنا ، وستظل كذلك إلى آماد من الزمن بعيدة.

لقد مضى على القصة فى أوروبا أكثر من مائتى سنه أصبح فيها التقليد الروائى والقصصى له شأنه ورصيده . وقد مرت القصة فى أثناء هذه الفترة الطويلة بأطوار كثيرة ومختلفة ، وأضاف كل جيل وكل عصر إلى بناء القصة الفنى عناصر جديدة فى التقنية ،من سرد المبالغات إلى سيل الوعى والمونولوج الداخلى ، ومن التسلية وازجاء الفراغ إلى الرؤية النافذة والاستقصاء فى غاية الحياة ، والتعبير عن قيم الحياة والإنسان.

وكانت الرواية كغيرها من الفنون هى محاولة الإنسان حين يرى الفوضى تنتشر وتستشرى فى مجالات مختلفة من الحياة ، كيف يجد طريقه محاولاً أن يفرض على الحياة نظاما يريحه ، ويجد فيه مغزى لعيشه وفكره ،يوجهه لحريته إذا كان حراً.

وما كاد القرن الثامن عشر يطل علينا ويمضى إلى نهايته حتى ظهرت حركة الرومانسيين الداعين إلى الحرية الفردية والعدالة الاجتماعية، وكانت أهم صفات تلك الحركة هى الوعى : الوعى بالذات وبطاقات النفس وبقوى الحياة ، وقد نشأ عن ذلك أن أصبح الشعور يوازى التفكير ، والنظرة الداخلية المستبطنة توازى التعليل ، وصار الخيال فى مساواة مع العقل بل ربما زاد أهمية.

وهذا الوعى بالذات هو الذى جعل الشخصية الإنسانية والاهتمام بها يصبح عند الرومانسيين أهم من (الحدث)، مما جعل الروائيين والقصاصين يوجهون عنايتهم إلى إظهار العلاقة الإيجابية بين الحدث والشخصية . الأمر الذى جعل النقاد ينظرون إلى مآسى شيكسبير نظرة جديدة.فبعد أن كانت مآسى شيكسبير تقدر

تقديراً خاصاً وتعظم لما فيها من عرض عميق للحياة ،جعل النقاد يعظمونها لما فيها من شخصيات تتجسد فيها الحياة.

ومن صفات الحركة الرومانسية الدعوة إلى الانعتاق لذلك كان من الظواهر البارزة فى قصصهم ، الصراع بين الفرد وبين التقاليد الموروثة والأحكام القائمة . وقد تطور عندهم هذا لدرجة كان يتحتم على الصراع فى القصة أن يطلب الانطلاق ، انتصاراً للإنسانية . ثم تفرعت الرومانسية بعد ذلك إلى اتجاهين أدبيين أخذ كل منهما ينفصل عن الآخر ومايزال يتطور إلى الآن . أما الاتجاه الأول الذى نشأ من إحساس الأرستقراطيين أو أفراد الطبقة العليا فى المجتمع الذين بدءوا يحنون إلى عصر كان النظام فيه ثابتا وكانوا هم فيه أسياداً . فظهرت روايات وقصص هى ضرب من (الفانتازى) أو الخيال الحالم مفعمة بالقصور والقلاع والفرسان والنبلاء والمكايد الجنسية المعقدة، تطورت بعدها إلى قصص تاريخية كراوييات ولتر سكوت ودوماس أو إلى نوع من الأدب الفانتزى الجنسى ، قد يسمى بالأدب الرمزى. من أمثال جيمس جويس ، ووليم فوكنر (فى الصخب والعنف) ، ود. هـ. لورنس .

أما الاتجاه الآخر الذى نشأ عن الوعى الرومانسى فكان ذلك الذى تبعه أبناء الطبقة الوسطى ، وكان أبرز سمات كتابها أن يطوروا الحياة كما هى ليتتبعوا سير أبطالهم فى تقلبات حياتهم وأيامهم ورحلتهم الاجتماعية ويرسموا نهوض الأسر وسقوطها لأسباب، إما إخلاقية أو روحية.

ومن هذا الاتجاه الأخير نشأ القصص الواقعى وهو نوع من الأدب تلعب فيه المادة وعادات المجتمع دورين خطيرين متكافئين.

وقد عُدَّ إميل زولا أبا لهذه الحركة ، ومع ذلك فإن الروائيين الأمريكيين فى هذا القرن يعتبرون إلى حد كبير من أفضل من يمثلون هذه الحركة من أمثال درايستر ، وكولد وجيمس فارل، وهمنجواى وغيرهم كثيرون . [(١)]

---

(١) الزاوية الإنسانية ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ الحرية والطوفان ص ٤٦ وما بعدها.

غير أن هذا التيار الواقعى لم يلبث على نمط واحد بل تطور من تصوير العنف والسادية والجنس إلى أدب يسعى إلى تصوير الحياة والنفاذ إلى قلب المشكلة الإنسانية.

وقد أفقنا نحن أدباء العرب على حقيقة الفترة الراهنة . وشعر أدباؤنا بالحاجة إلى الانسجام مع حاجاتنا المعاصرة ،فشرعنا فى كتابة الرواية والمسرحية . كما أدرك أدباؤنا فى مطلع هذا القرن، بعد أن اشتد وعيهم الاجتماعى والسياسى أنه لابد من السعى إلى القصة التى تكون وسيلة فعالة لفهم حياتهم وأمست تمثل هذا الضرب من الإبداع الذى لاغنى عنه ،والذى يعتبر اليوم ضرورة ماسة .

وبعد فماذا يمثل محمود تيمور من هذه الاتجاهات التى ذكرنا ؟ وأين يقع فنه بين كتاب القصة ؟

إن الفترة القصيرة التى عاشتها القصة فى حياتنا المعاصرة قد طرحت لدينا عدة اتجاهات ،قد تكون متميزة.على الرغم من التداخل الكبير بينها . فربما إتجهت النظرة السريعة إلى الاتجاه التاريخى الذى ابتدأه جورجى زيدان ثم جاء فريد أبو حديد فجدد من معناه ،وحدد من وسائله فى « الملك الضليل » و « زنوبيا » ثم تبعه فى ذلك على أحمد باكثير فى « اخناتون » و « سلامة القس » ، وجهاد . كما أن لدينا القصة التحليلية التى تمثلها « سارة » للعقاد ،ثم يأتى توفيق الحكيم بما يسميه النقاد أدب الفكرة ، فى حين يخرج علينا طه حسين بأدب آخر يتميز بموسيقاه وتدفق عواطفه.. وأخيرا لدينا الأدب الواقعى الذى برع فيه محمود تيمور .فإذا صح هذا التقسيم من الناحية الشكلية فما أظن أننا نستطيع أن نزعم أن بين هذه الاتجاهات فواصل حادة ، فالتداخل من الناحية الفنية أمر واقع ، إذ قد يكون فى القصة التاريخية تحليل دقيق ، وقد نظفر فى أدب الفكرة بشخصيات واقعية ، كما لايخلو واقع تيمور من نغمات شعرية وخيالية أحيانا.

غبر أن واقعية محمود تيمور لاتبقى جامدة على وتيرة واحدة،ولذلك تستطيع أن تجد فى واقعيته ماتجده فى بعض الأعمال الكلاسيكية التى تنال الإعجاب من قارئيه، بالرغم من تقادم الزمن عليها إلا أنها أعمال .واقعية على حد تعبير «ناتالى

ساروت » ومع كونها واقعية فإن كتابها مهما تكن رغبتهم فى إتباع معاصريهم،أو إصلاحهم أو تعليمهم أو تحريرهم،فهم يعكفون على شيء واحد أساسى هو أن يقتنصوا بكل مايستطيعون من الصدق ،ويفحصوا مابين أيديهم بأقصى مالديهم من حدة الرؤية. ولعل هاتين الصفتين هما من أبرز مالدى محمود تيمور من الصفات الفنية. أنه يبذل أقصى مالديه من الصدق فى فحص كل مايراه بأقصى درجة من حدة الرؤية : نعم الصدق وحدة الرؤية هما سمتان بارزتان فى فن محمود تيمور ، وهو فى هذا شبيه إلى حد كبير بما تركته الأعمال الكلاسيكية فى نفوس قارئيها ونقادها . وهذا ملمح هام من ملامح أدب تيمور نراه شائعاً فى معظم أعماله القصصية . فهو من هذه الناحية كلاسيكى العصر الحديث إذا صح هذا التعبير.

وثمة ظاهرة أخرى سائدة عند تيمور وهى إحكام البناء ، والاهتمام بالشكل ، ومراعــاة الدقة البالغة فى الحفاظ على عناصر البناء الفنى فى صرامة وإتقان وأناقة ظاهرة ، وكثيرا ما كان النقاد يأخذون عليه حرصه الشديد على سلامة البناء واكتماله وبذل أقصى الاهتمام فى تحقيق ذلك . واعتبروا أن كل هذا كان على حساب المضمون الذى نعتوه بأنه كان « يكسو أفكاره الواقعية القديمة أثوابا من الطنطنة اللغوية لاتتلاءم مع بساطة أفكاره ، كما يحاول اللعب بأفكار رومانسية لا تناسب خياله ».[1].

والحقيقة أن تيمور برغم تفوق الشكل عنده والإعلاء من قميته لم يكن المضمون لديه شيئا ثانوياً ، بل لقد استطاع أن يصل فى تجاربه القصصية إلى درجة عالية من التوازن بين الشكل ومايحتويه . وأعتقد أن الخط العام المصاحب لأعمال تيمور القصصية يمكن تحديد خطوطه ـ فيما نتصور ـ فى النزعة إلى فهم النفس والشخصية والوضع الإنسانى ، واختراق معانى الظلم والقسوة والشر ، والتطلع إلى العدالة والحب . وأظن أن هذه هى أبرز المعانى التى تنتشر فى كتاباته . وهى جميعها مضامين تتطلع إليها القصة والرواية ، وتجعلها موضوعات لها برغم التفاوت فى الأشكال والتباين فى المدارس أو فى التركيب الفنى للعمل.

(١) دكتور عياد ـ الأدب فى عالم متغير ص ٥٦.

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى فن الكتابة القصصية عند تيمور بعد أن أشرنا إلى الاتجاهات العامة فى واقعية تيمور ،فإننا نستطيع أن نقف عند ثلاثة ملامح بارزة فى فن كتابة القصة عنده :

أولها : صراع محمود يتمور الفكرى الذى اختاره عن عمد ليكون أساسا لمعظم كتاباته فى عرضه للحياة فى مجالاتها المختلفة، اجتماعية وسياسية واقتصادية ونفسية . اختار الكاتب الصراع الفكرى ، وكان من أوائل من فتحوا هذا الباب لأنه عنده أمتع وأغنى . فعالمه عالم الرجل المفكر يتحدى الرجل الحسى . ولعل أخطر ما فيه هو إنه أول من نقل الصراع فى القصة من مجالات العاطفة والجسد والحس إلى مجال الفكر . فلم يهدف إلى إثارة الانفعالات بقدر ماكان همه أن يتعمق الأحداث والشخوص لكى يتيح لنا عرضا عن الإنسان والمرحلة التى نحياها فى تعقيدها وتشعب مشاكلها.

أما الملمح الثانى فيتصل بشخصيات تيمور : فعلى الرغم من أن شخصيات قصصه فى جوهرها تجسم الأفكار والاتجاهات، فإنها كانت دائما أكثر من مجرد صور متحركة ،أو تماثيل جامدة أو بوقات . إن شخوص تيمور كائنات حية لها سماتها وخصائصها وقسماتها الفريدة، على الرغم مما تحمله من أفكار .فهى تكشف إلى جانب الفكر عن السمات النفسية والصفات الإنسانية المميزة للشخصية.

خذ مثلا شخوص تيمور فى قصة « نداء المجهول » وتأمل كيف رسم تيمور شخوص روايته التى تتألف من عدة صور ،وهى صور متحركة أمامك تحركا يجسد حقائقها النفسية. فهم شخوص جمعتهم مصادفات الحياة فى فندق. فالشيخ عاد صاحب فندق فى لبنان قد تعود أن يظهر أمامنا بملابسه الشرقية والجبب الحريرية الفضفاضة الموشاة بالقصب، دائم الابتسام يروح فيها ويغدو بمشيته الهادئة المتزنة ،ووجهه الصبيح المشرق، فتخاله سلطانا من سلاطين ألف ليلة ..»

فإذا تركنا الشيخ عاد إلى كنعان فستجد للكاتب فى تصويره دقة رائعة ممزوجة بسخرية تكشف عن نواح تحدد ملامح الرجل النفسية وعاداته اليومية فى خطوط

بارعة ونافذة. فالأستاذ كمنان ذو الرقبة المجعدة الناحلة كرقبة النسر الهرم يجمع بين طابعين أخلاقيين متناقضين فبينما هو نظير مكابرته الساذجة نراه يظهرهلعا واضحا عندما تصل الجماعة فى رحلتها فى الجبل إلى مغاوز مخيفة . « ولعل له العذر فى ذلك فقد تكالبت عليه المحن فانهارت به الصخور مرة وجرح » (١).

فإذا انتقلنا إلى شخصية « مس ايفانز » وهى سيدة إنجليزية قليلة الكلام محبة للعزلة جاءت إلى لبنان عقب تعرضها لأزمة نفسية ، أوحت إليها بفلسفة عارضة فى الحياة . وقد استطاع الكاتب أن يوازن بين الواقع النفسى لشخصية مس إيفانز وبين ماتراه أمامها من واقع حتى شابه الداخل النفسى الخارج الزائف الذى يجرى أمامها. فهى وإن كانت فى رحلتها هذه تسعى إلى الاستمتاع بالزخارف البراقة التى لم تكن الا بريقا لامعا لاينبىء عن روح حقيقية ، وهذه بدورها استطاعت أن تكشف لها عن حقيقة المجتمع الذى يحيط بها ،حيث ظهر لها زيفه وباطلة .. « ونقمت بدنيانا هذه فأودعتها أعز ماتملك .. أودعتها قلبها .. ولكنها ردت إليها هذا القلب مطعونا .. فكرهته دنيانا كرهتها..

وثمة ظاهرة أخرى في رسم تيمور لشخصياته تكاد تكون ظاهرة ينفرد بها بين كتاب القصة وهى العاطف الإنسانى الذى يخلعه الكاتب على شخوصه بغض النظر عن طبيعة الشخصية التى رسمها . إنها فى معظمها شخوص ،تبحث عن ذواتها ، وتكشف لها عن تكوينها الاجتماعى والنفسى .. وقد أراد تيمور أن يضع يده على حقيقة أن كل كائن سواء « أكان وغداً أم قديسا ، عنده من وجهات النظر مايبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه .فالوغد أو النذل له من المبادىء مايراه بمنطقه هو سليما أو مقبولا . ولا يستطيع المجتمع في نظر تيمور أن يقتلع الشرير قبل أن يرى الشرير كما يرى هو نفسه . هذا مافعله تيمور عندما عرض هذه الصور الحية ،ولم يتنب ليوجه شتائمه وهجومه للأشرار أو الأوغاد . وخير مايمثل هذا الاتجاه عنـــده قصته « ولي الله » ذلك الذى تحول من شرير قاتل إلى وليّ من أولياء الله يجلس لياتيه الناس يتبركوا به ويلتمسوا عنده الشفاء من أمراضهم ، وقد

---

(١) فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص٤٠.

اكتشفه ضابط كبير من ضابط الشرطة : اكتشفه فجأة ، وبمحض الصدفة عندما سعى إلى مكانه باحثا لديه عن شفاء لمرض استعصى عليه .. فلما عرف أنه المجرم الذى طالما أعياه البحث عنه سنوات طويلة .. خرج من صفوف المرضى وترك الشقي يزاول عمله في شفاء الناس دون أن يقبض عليه أو يقدمه للمحاكمة.

وكانت القصة عرضا ممتعا لشخصية فريدة ولكنها تعبر عن هذا الاتجاه عند تيمور ، وهو أن كل كائن سواء أكان وغدا أم قديسا عنده مايبرر لنفسه أن يكون على ماهو عليه . كما أن تعاطف الكاتب مع شخوصه يتجلى كذلك واضحا في رسمه لهذه الشخصية . والشواهد على ذلك كثيرة في مجموعتيه القصصيتين : « شفاه غليظة » و « تمر حنة عجب ».

أما الملمح الثالث فهو أسلوب تيمور في الكتابة . فمن أبرز مايتسم به أسلوب تيمور الأسلوب المبسط العذب الذى تحمل لغته إيقاعها وتوترها وحواراتها من روح الكاتب وشخصيته وتنتظم عنده الأفكار في ترتيب منطقي ، وتسلسل طبيعي أخاذ.

ومن هنا نجح كاتبنا في خلق صلة دائمة ومستمرة بينه وبين قرائه ، وفي إبقاء هذه الصلة حية إلى اليوم.

هذا فضلاً عن سمة الإخلاص المنقطعة النظير التى كان يتحلى بها مع تواضع جم ، إخلاص الكاتب لعمله وكلمته ،وللجماعة التى يقاسمها حديث النهار وخبز المساء . ولوطنه الذى عاش دائما ورقا أخضر في ضميره ونار متأججة في عيونه

وبعد فهذه بعض ملامح في فن تيمور القصصي مايزال المجال أمامها متسعا لمزيد من البحث والدرس. الذى يحقق مزيدا من الشمول والعمق، ولكنها مجرد إشارات أو لمحات قد تضيء بعض المعالم التى تقود لمزيد من الفهم والإيضاح.

نجيب محفوظ

١٩١٢ - ...

من أبرز العوامل التى ساعدت على تطور أدب نجيب محفوظ القصصى وعالمه الابداعى أنه مثال للرجل الدءوب الذى يعمل وفق خطة رسمها لنفسه منذ البداية ، وَوَفق ذهنية تؤمن بقيمة العمل الفنى وحاجته إلى الصبر والإخلاص والمثابرة ، بل النضال والتحمل إذا لزم الأمر ، ثم النظام والالتزام ، وهما عنصران أساسيان فى نجاح الكاتب وتحقيق أهدافه .

إلى جانب هذه العناصر ثمة عناصر أخرى تنبع من شخصية نجيب محفوظ : أهمها صدقه مع نفسه ، فهو لا يعرف المواربة ، برغم الظروف الكثيرة التى أحاطت بحياتنا الاجتماعية والسياسية عبر الخمسين سنة الأخيرة ، وهى ظروف كانت تحتم على الكاتب أحياناً أن يلتزم بسياسة التغاضى وغض النظر ، أو أن يخشى الجهر والتورط ، أو أن يتفادى التعرض فى كتاباته لمشاكل الشك والصراع الداخلى والنقد المترتب عليه خوفاً من الضغوط الاجتماعية أو السياسية .

كان نجيب محفوظ برغم هذه الظروف التى مرت فى حياتنا ، وهى ظروف كانت تصل أحيانا إلى حد القهر الذى يفرض الخوف والجبن والاستكانة والتغاضى، نقول برغم ذلك فقد كان نجيب محفوظ - إلى حد كبير وببراعة ومهارة - ناجحاً وقادراً على أن يخلص فى قوله إلى نفسه ورأيه .

وكان هذا العامل الأخير من أهم العوامل التى ساعدت على تحقيق حريته وبروز شخصيته وفكره فى كل ما كتب . فعلى الرغم من عدم توافر الحرية السياسية فى بعض مراحل حياتنا الأمر الذى كان يعوق الكاتب ويخلق جوا من الخوف والتوجس ، كان الناس يعيشون فيه سنة بعد أخرى ، إلى أن اعتادوه وألفوه حتى أصبح الجبن العقلى أحياناً ميزة من ميزات حياتهم وهم لا يشعرون .. على الرغم

من ذلك فقد استطاع نجيب محفوظ أن ينجو بنفسه وحريته بطريقته الخاصة ، معتمداً أحياناً على أساليب فنية من الرمز والإيحاء للتعبير عن رأيه وفكره بأمانة ، متخطياً الحواجز والعراقيل .

فإذا انتقلنا من العوامل الشخصية والحياتية إلى العوامل الفنية فإننا نستطيع أن نحدد بعض المظاهر العامة التى ساعدت نجيب محفوظ على بلوغه هذه المكانة التى حققها محلياً وعالمياً ..

من هذه المظاهر الاشتغال بالأدب ، وانقطاعه للكتابة القصصية هذه السنوات الطويلة قد أكسبه مُخيلة نشيطة وحية بلْ متدفقة . وهذه الخيلة النشيطة قد يَسَّرَتْ له القدرة على معايشة الغير ، وإدراك حالاتهم ، وبالتالى فهمهم وحبهم فى وقت واحد . لذلك كان أدب نجيب محفوظ فى معظمه يكشف عن محبته للإنسانية ، إذْ كان حرصه شديداً على التوجه إلى الإنسان فيما يكتب متفاعلاً معه ومحبا له .

وهو بهذا الاتجاه وبطريقة غير مباشرة يخدم الفضيلة ويدعو إليها ، وذلك برغم الثنائيات التى تملأ عالمه الفنى ، والتى تجمع بين قطبين فى الحياة : الجماعة والفرد ، الخير والشّرير ، المؤمن والمتشكك ، القانع والثائر ، الرافض والمستسلم ، بين الإيمان بقومه ومصريته والإيمان بعزة الإنسان . ومع ذلك فقد كانت هذه الثنائيات هى منشأ التوتر والقلق ، ومنشأ الصراع الخلاق فى أدب نجيب محفوظ .

وهذا يجرنا إلى مؤثر آخر فى تحديد أهم المضامين التى شغلت الكاتب وحددت ملامح عالمه ، فقد جاء نجيب محفوظ بعد فترة طويلة من التجارب التى سبقته ، وبعد أن استقر مفهوم الرواية ، وبعد التخبط قروناً فى خضم السفسطات اللغوية . بعد هذه المراحل من فن الكتابة أدرك نجيب محفوظ أن عالم اليوم ، بعد التطور الذى حققه فن الرواية فى القرن العشرين ، هو عالم لابد فيه للكاتب أن ينزع إلى محاولات جادة فى فهم النفس والشخصية ، والتعمق فى الوضع الإنسانى وأزمات الإنسان المعاصر ، واختراق معانى الظلم والقسوة والشر ، والدعوة إلى العدالة الإنسانية والحب ، وتقدير دور العلم فى تطوير الحياة وبناء الإنسان

ومن مزايا نجيب محفوظ والتى كان لها أثر بالغ فى فنه القصصى والروائى على السواء أنه كاتب يتكلم بصوته ويرى بعينيه ، ويعيش مصر فى كل كلمة من كلماته ، يحب مصر فى أشخاصها وأجوائها ومتناقضاتها .... وكل ذلك فى براءة وبراعة . أما واقعيته أو تناوله للواقع الذى كان له ألف وجه يصدمنا كل مرة على نحو جديد .. هذا الواقع المضطرب المتعدد الجوانب والمتحول فى سرعة مذهلة فى عصرنا الحديث ، قد تناوله نجيب محفوظ مُسَخِّراً فنه فى التحكم فيه وبلورته وتكثيفه للتفاصيل التى ينتقيها انتقاء حذراً وبارعاً ، أشبه بانتقاء الشاعر للألفاظ والتراكيب حتى يخلص الكاتب إلى قطعة منتزعة من الواقع ، ولكنها مستخلصة منه كما تستخلص الرائحة من الزهر .

إذن فقد كان هذا البحر المتلاطم من الواقع أشبه ببحر الحياة الذى يأخذ الكاتب بيدنا فيه إلى الجزر التى نرى فيها ما نحن فيه . إنها الواقعية التى تضع على الورق بعض شظايا تجربة الإنسان المشحونة بغوامضها وأسرارها ومجاهيلها . وكاتبنا لذلك يأتى قصصه بعين مفتوحة ، عين ترى الظاهر والباطن بوعى متفتح من كل جانب ، كأن حواسه الخمس جميعا قد تيقظت لعملية الخلق .

ونجيب محفوظ من كتابنا القلائل الذين تتوافر لديهم هذه الدرجة العالية من التوازن بين العقل والشعور ، فالوعى والوجدان يعيشان جنبا إلى جنب فى أعماله كلها ، وبقدر متساوٍ ، فهما فى عملية الخلق أشبه بشفرتى مقص لا تستطيع أن تقول أيتهما أحد من الأخرى .

رحلته الابداعية

وإذا أردنا أن نتتبع رحلة الكاتب الإبداعية التى استمرت ما يقرب من ستين عاما أو أكثر قليلا ، فإننا نجد أمامنا بحراً مترامى الأطراف ، قد لا نستطيع حصره والتوقف الطويل عند جزئياته ، ولكننا سنحاول أن نلم إلماما بأبرز ملامح التطور والجدة فى فنه .

بدأ نجيب محفوظ الكتابة قبل تخرجه فى قسم الفلسفة بجامعة القاهرة بأربع سنوات . فقد تخرج عام ١٩٣٤ . وكان أول مقال ينشر له عام ١٩٣٠ ومنذ ذلك التاريخ ظل يكتب المقال والقصة القصيرة حتى ظهرت له أول رواية يكتبها عام ١٩٣٩ وهى رواية « عبث الأقدار » ، وفى هذه الفترة ، بين أول مقال وأول راوية، كان نجيب محفوظ مشغولاً بكتابة المقالات التى قلت كتابته لها بعد أن انتقل من المقال والقصة القصيرة إلى الرواية ، ومع ذلك قد استمر يكتب المقال بين الحين والآخر إلى عام ١٩٤٦ .

ولقد أحصى الدكتور عبد المحسن طه بدر هذه المقالات ودرسها دراسة دقيقة فى كتابه الرصين « نجيب محفوظ : الرؤية والأداة » (١) واتضح له أنها تبلغ ٤٦ مقالة فى الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦ .

ويذكر الدكتور على شلش فى كتابه نجيب محفوظ « الطريق والصدى » (٢) أن الدكتور طه بدر قد فاته فى إحصائه السابق مقال بعنوان « البيت الكسير الفؤاد» وهو منشور بمجلة المعرفة القاهرية فى مايو ١٩٣٣ ، « ويدور حول مسرحية بهذا العنوان لبرناردشو عرضها نجيب محفوظ فى مقاله ذاك مع التلخيص دون تعليق » . وبهذا يرتفع عدد المقالات إلى (٤٧) مقالة .

ولم تكن هذه المقالات تدور حول الموضوعات الفلسفية التى كان الكاتب معنيا بها فى مطلع حياته الدراسية . وإنما تنوعت وطرقت ميادين مختلفة ، وبحسب إحصائية الناقدين السابقين دكتور بدر ودكتور على شلش يمكن تقسيم موضوعات هذه المقالات إلى (١٩) مقالة فى موضوعات فلسفية ، وست مقالات فى الاجتماع ، وخمس فى علم النفس ، وثلاث عشرة فى الأدب ، وثلاث مقالات فى الفن .

---

(١) عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ الرؤية والأداة دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ ص ص ٤٨٩ - ٤٩٣ .

(٢) على شلش : الطريق والصدى - دار الآداب بيروت ص ١٠ .

ولقد أجمع الباحثان « بدر وشلش » أن هذه المقالات لا تخرج عن أربعة محاور كانت وماتزال تمثل الخطوط الأساسية فى فكر الكاتب وهى :

١- أن حياة البشر ومعتقداتهم محكوم عليها بالتطور والتغير .

٢- أن الإنسان بطبيعته مؤمن .

٣- أن المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية يمكن فى بعض الأحيان أن تكون لها قوة العقائد الدينية .

٤- أن الاشتراكية مذهب المستقبل (١) .

هذا ما توصل إليه الباحثان بعد دراسة هذه الفترة المبكرة من إنتاج نجيب محفوظ ، وبعد التوقف عند ما طرحه من قضايا وأفكار فى مقالاته التى نشرها فى هذه الفترة . ونحن نرى أن بعض هذه المحاور أو كلها قد لا يمثل فكر الرجل بكل هذه الدقة ، كما لا نظن أن مراحل حياته التالية قد ظلت خاضعة لهذه المحاور فى ثباتها وصلابتها ، بل فى تحديدها كذلك . فثمة منطلقات أخرى إنسانية وفكرية أعم وأشمل من هذه المحاور الأربعة كان لها وجودها البارز فى انتاج كاتبنا بعد ذلك، منها فكره القومى والوطنى ، واتجاهه الإنسانى ، وإيمانه بالعلم سبيلاً إلى تقدم الإنسان وحضارته وتمتعه بحياة أرقى ، هذا عدا ما خرج علينا به من أفكار وآراء فى الفن ومفهومه .

ومهما يكن من أمر فإن مرحلة المقالة فى حياة نجيب محفوظ لم تكن إلا محاولة منه للتعرف على موهبته الحقيقية ، والتماس السبيل إلى تحقيقها ، وهى كتابة الفن القصصى الذى وجد فيه بعد هذه المجالات الأولى ضالته المنشودة التى آمن بها ودافع عنها . يظهر لنا ذلك بوضوح من مقال لنجيب محفوظ عنوانه القصة عند العقاد (٢) وقد كان المقال دفاعا عن القصة ، رداً على العقاد الذى

---

(١) المصدر السابق ص ١٥ .

(٢) مجلة الرسالة ٣ سبتمبر ١٩٤٥ ص ص ٩٥٢ - ٩٥٤ .

كان قد كتب فى ذلك الوقت هجوما على القصة ، والإقلال من شأنها أمام الشعر والنقد . كان دفاع نجيب محفوظ عن القصة دفاعاً حاراً ينبع عن إيمان بقيمتها التى لا تقل بحال عن قيمة الشعر . بل ذهب فى دفاعه الذى يقول فيه إن القصة المظلومة هى « سيدة فنون الأدب دون منازع ، لثلاثة قرون خلت من أزهى عمر البشرية . وهى الفن الذى جذب إليه أكبر عبقريات الأدب فى جميع الدنيا المتحضرة المثقفة » . وأخذ نجيب محفوظ يناقش العقاد بعد ذلك فى أن فن القصة لا ينتشر إلا فى طبقة معينة ، أما الشعر فهو الموسيقى التى تنتشر فى جميع الطبقات . وقد أصر نجيب محفوظ على تفنيده لهذه الآراء التى لا تتفق فى رأيه مع طبيعة الأشياء . وقال إن القصة لا تقل انتشاراً عن الشعر ، وإن الخاصة التى تقرأ الشعر الرفيع وتتذوقه تقرأ القصة الرفيعة وتشغف بها [1] .

ثم عرض نجيب محفوظ لأسباب أخرى هامة تفسر انتشار القصة وتجعل لها هذه السيادة التى وصلت إليها . وأهم هذه الأسباب عنده « أن عصر العلم الذى نعيش فيه يحتاج حتما لفن جديد يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق ، وحنانه القديم إلى الخيال » [2] .

إذن لقد اختار نجيب محفوظ الرواية ، على الرغم أنه رجل مقتدر على معظم الأشكال الأدبية .. إختار هذا الفن وثبت لديه ، ووجد نفسه فيه ، ورأى أن هذا المجال هو مجاله . وقد أفصح نجيب محفوظ نفسه عن هذا فى رده على سؤال وجهه إليه أنيس منصور . وكان السؤال هو : لماذا لا تكتب المقال ؟ فكان رد نجيب محفوظ واضحا صريحا يقول :

« لقد بدأتُ حياتى بكتابة المقال ، كتبتُ بصفة متواصلة فيما بين عامى ١٩٢٨ ، ١٩٣٦ مقالات فى الفلسفة والأدب فى المجلة الجديدة والمعرفة والجهاد اليومى وكوكب الشرق . ثم اهتديت إلى وسيلتى التعبيرية المفضلة وهى القصة

---

(١) المرجع السابق .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٥٩

والرواية . ولكنى كنت ومازلت موظفا فلم يكن شئ يرجعنى إلى المقال إلا ضرورة ملحة ، يضيق عنها التعبير القصصى . وأعترف لك بأن هذه الضرورة لم توجد بعد . فأنا لا أعد نفسى من أصحاب الرأى ، ولكنى من زمرة المنفعلين بالآراء ، ولذلك فمجالى هو الفن لا الفكر ... قضى ربك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول ولا مناص من الرضا بقضاء الله » (١) .

من هنا استقر نجيب محفوظ وعرف طريقه إلى ميدان القصة القصيرة وقطع فى كتابتها شوطاً طويلاً يقرب من اثنى عشر عاما ، وقد أحصى النقاد لنجيب محفوظ نحو (٧٤) قصة قصيرة كتبها ونشرها فى الفترة من ١٩٣٢ إلى ١٩٤٦ (٢) .

غير أن هذا العدد قد تقلص فى مجموعة « همس الجنون » التى ظهرت عام ١٩٤٦ إلى (٢٨) قصة قصيرة . أى أن مؤلفنا الكبير قد أجرى على قصصه نوعا من المراجعة ، فأسقط من هذا العدد الكبير الذى يمثل باكورة إنتاجه فى القصة القصيرة ما يقرب من (٤٦) قصة قصيرة منشورة . ومعنى هذا أن الكاتب لم يقتنع حين نشر مجموعة «همس الجنون » بعدد غير قليل مما نشره سابقا لأسباب قد يكون من بينها طموحه إلى مستوى فنى أعلى ، فاستبعد ما لا يرضى عنه بعد إعادة النظر فيه .

وعلى الرغم مما قاله الدكتور عبد المحسن طه بدر بصدد هذه القصص ، وأنها تدور حول ثلاثة محاور هى القصة الخبر ، وقصة المفارقة العجيبة والمدهشة ، وأن مجموعة « همس الجنون » تدور حول قصة المفارقة والقصة الوعظية وتهمل أو تكاد - قصة الخبر . على الرغم من هذا الحكم الذى - وإن صدر عن دراسة من الناقد - فإن مجموعة « همس الجنون» لا أراها تقف عند هذه المحاور بل إن فيها بذورا من فن نجيب محفوظ القصصى من ناحية الأداء الفنى الذى يتمثل فى رمزية

---

(١) مقال بعنوان : محاكمة نجيب محفوظ : تحقيق أدبى أعده ضياء الدين بيبرس - مجلة الهلال عدد خاص فبراير ١٩٧٠ ص ٣٩ .

(٢) د. عبد المحسن طه بدر مصدر سابق ص ص ٤٩٤ - ٤٩٨

اللغة ، وفى التعبير من خلال هذا الرمز إلى أبعاد اجتماعية وسياسية كما يبدو بوضوح فى « قصة همس الجنون نفسها » .

بعد مرحلة المقالة والقصة القصيرة تأتى مرحلة الرواية . ولم يكن الطريق إليها سهلاً بل كان مليئاً بالعثرات على حد قول نجيب محفوظ نفسه ، حين يقول إجابة على سؤال من الدكتورة فاطمة موسى عن تطور الرواية العربية .

« كان دور جيلنا من الروائيين – ومازال – تأسيس الفن الروائى وتأصيله فى البيئة العربية . وقد سرنا فى طريق ملئ بالعثرات لأننا لم نجد تراثا عربيا نعتمد عليه. سبقنا جيل الرواد وقدم كل رائد عملاً أو عملين درسناها بفطرة لا تستند إلى علم ، ودون أن نعرف مواقعها من التراث الروائى الضخم الذى كان مجهولا لنا . وقمنا برحلة طويلة وارتطمنا بأخطاء بدائية ، وتخبطنا كمن يسير معصوب العينين . وكان علينا أن نغوص فى واقعنا ، وأن ندرس فن الرواية ، وأن نؤلف فى وقت واحد » .

أعمال نجيب محفوظ واتجاهاتها الفنية :

إن كتابات نجيب محفوظ بحر يصعب علينا دراسته كاملاً فى بحث واحد ، فإنتاج الكاتب كثير ، وهو متنوع ، ومتعدد الجوانب ، ويحتاج إلى جهود متصلة ، ومضنية حتى تلم بأطرافه وتسبر أغواره .

ولكننا سنكتفى هنا بإبراز الملامح الدالة متتبعين أعماله فى مراحلها المختلفة . ونستطيع أن نقسم المراحل التى قطعها نجيب محفوظ فى رحلته الطويلة مع الرواية والقصة القصيرة إلى المراحل الآتية :–

أولاً – **المرحلة التاريخية** : كما تبدو فى « عبث الأقدار » ، « ورادوبيس » ، « وكفاح طيبة » .

ثانياً : **المرحلة الواقعية الاجتماعية** : كما تبدو فى القاهرة الجديدة ، وخان الخليلى ، وزقاق المدق ، والسراب ، وبداية ونهاية ثم الثلاثية .

ثالثاً : المرحلة الواقعية الرمزية : وتبدأ برواية أولاد حارتنا وتتصل حلقاتها فى روايات اللص والكلاب ، والسمان والخريف ، والطريق ، والشحات ، وثرثرة فوق النيل ، وميرامار .

ولا يعنى هذا التقسيم إلا التمييز بين إتجاهات ومراحل ، وهى تقسيمات عامة قصد بها تحديد اتجاهات الكاتب داخل أطر ، لكل إطار منها سماته العامة المميزة والفارقة . ولكنها لا تعنى الفصل التام فنياً بين كل مرحلة وأخرى ، فالتداخل وارد من غير شك ، كما أن التفرد فى طبيعة كل رواية من هذه المراحل وارد كذلك . فلكل عمل مهما أدرجناه داخل اتجاه معين شخصيته ودنياه الفريدة التي تحمل خصوصيات تجعلها عملاً فنياً له نسيجه الخاص ، وله كذلك رؤاه ومواقفه النابعة من داخله. هذا فضلا عن أن كل اتجاه أو مرحلة من هذه المراحل لها أبعادها الإنسانية التى تتجاوز حدود الواقع .

واذا كان نجيب محفوظ قد بدأ أعماله الروائية بالاتجاه التاريخى فمن حق القارئ أن يبحث عن السبب الذى دفع نجيب محفوظ بالبدء بهذا النوع من الروايات . والإجابة على هذا السؤال فى تصورنا ترجع أولاً لطبيعة المرحلة ، فالفترة من ١٩٣٩ حتى ١٩٥٢ كانت تمثل العصر الذهبى للرواية التاريخية [١] . وقد وجد نجيب محفوظ نشاطا واضحاً لدى من سبقوه فى اختيار التاريخ موضوعا لرواياتهم يطرحون من خلاله ما يرونه من قيم ، ويسقطون عليه أحيانا بعض واقعهم .

نشطت الرواية التاريخية أول ما نشطت على يد جورجي زيدان ، فقد ألف العديد منها ، وعلى الرغم من أنها كانت الموجة الأولى ، فقد حقق جورجي زيدان نضجا ملحوظا فى كتابة الرواية التاريخية ، ثم تبعه محمد فريد أبو حديد الذى سار فى نفس الاتجاه ، فأضاف إلى الوسائل الفنية والأساليب ، فى « الملك الضليل » و « زنوبيا » . ويتابع على أحمد باكثير نفس الاتجاه فى

(١) نجيب محفوظ – الطريق والصدى . د. على شلش – دار الآداب – بيروت ص ٦ .

روايته « إخنـاتـون » و « سلامة القس » . ويسير على منوال هؤلاء على الجارم فيكتب خمس روايات فى الفترة ما بين ١٩٤٣ إلى ١٩٤٨ ، وهى شاعر الملك، وفارس بنى حمدان ، الشاعر الطموح ، خاتمة الطواف ، وأخيراً مرح ابن الوليد . ولا ننسى أعمال كاتب معروف فى تلك الفترة برواياته التاريخية هو محمد سعيد العريان الذى أصدر أربع روايات هى (قطـر النـدى ١٩٤٥) وعلى باب زويلة بعدها بعامين ١٩٤٧ ، ثم شجرة الدر فى نفس العام وأخيرا بنت قسطنطين فى عام ١٩٤٨ ..

وقبل ذلك بسنوات شارك عبد الحميد السحار برواية أحمس عام ١٩٤٣ . ومن هنا ندرك أن مرحلة الأربعينيات كانت تمثل ازدهار هذا النوع من الروايات التى لم يكد يخلو أحد من كتاب تلك الفترة من المشاركة بعمل أو أكثر فى هذا المجال .

وثمة سبب آخر يضيفه الدكتور على شلش لاتجاه نجيب محفوظ أول الأمر ، للرواية التاريخية يستلهمها ، ويعكس عليها حاضره . فهو يعتقد أن الكاتب انساق إلى التاريخ الفرعونى يستمد منه مادته بدافع من قراءاته واهتماماته بتاريخ مصر . والدليل على ذلك ترجمته لكتاب « مصر القديمة » الذى نشره فى وقت مبكر عام ١٩٣١ . وليس من شك فى أنه استفاد من هذا الكتاب فى بعض رواياته الفرعونية الثلاث (١) .

كفاح طيبة ١٩٤٤ :

وإذا كان لنا أن نتخذ مثلا لهذه المرحلة التاريخية ، فإننا نختار رواية «كفاح طيبة » لأن فيها ما يجسد هذا التيار ، ولأنها آخر الروايات الثلاث التى كتبها نجيب محفوظ .. وهى قصة تجسد موقفا بطوليا قوميا على يد أحمس العظيم الذى استطاع أن يقهر الغزاة الذين استعمروا مصر ، وهم من الرعاة .. فهى قصة وطنية

(١) المرجع السابق ص ٧٦ .

فى المقام الأول ، ولكنها تحمل إلى جانب البطولة معانى الإصرار والعزيمة والفداء والتحدى من أجل الحرية ، وصيانة الكرامة المصرية .

ولقد استطاعت القصة أن تحقق التوازن بين القضية القومية التى تدور حولها الأحداث ، وبين الشروط الفنية الواجب توافرها فى الرواية ، فلم تطغ حماسة الكاتب للروح القومية على الآداء الفنى المحكم .

وإلى جانب هذا تجب الإشارة إلى قدرة الكاتب على تصوير الشخصيات التى جمعت بين الطابع الشخصى والإنسانى . فالبعد الإنسانى يتجاوز حدود الجزئى إلى الكلى فيمنح العمل روحاً شمولية، ويُكسبه حيوية فى عرض الأفكار ورسم الشخصيات[١] .

ولقد جرى حوار طويل بين الأستاذ سيد قطب والروائى صلاح ذهنى حول ما أثاره سيد قطب من بعض الأخطاء التاريخية ، ومنها أن اسم أحمس مشتق من الحماسة ، وأن بلاد النوبة كانت تسمى فى ذلك الوقت بلاد بُنت أى بلاد الذهب، وأن حكم الرعاة بلغ ٢٠٠ عام فى حين أنه استمر ٥٠٠ عام .

وهذه تعد من باب الاختلاف فى الوقائع التاريخية التى لا علاقة لها بالعمل الفنى نفسه . وفى الحوار الطويل الذى جرى بين صلاح ذهنى وسيد قطب حول هذه الأخطاء حاول ذهنى إثبات صحة الحقائق التى أثبتها نجيب محفوظ فى روايته .

ومع اتفاق الدكتور على شلش مع ما جاء فى تحليل سيد قطب إلا أنه أشار أشارات فنية لم يشر إليها قطب ، وعلى رأسها تلك الميلودراما التى تتحكم على حد قوله فى الرواية فلا تدع للمواقف نمواً طبيعياً مقنعاً [٢] .

---

(١) إقرأ تحليل سيد قطب للرواية - مجلة الرسالة - أعداد ١٦ اكتوبر إلى ٢٠ نوفمبر ١٩٤٤ .

(٢) نجيب محفوظ - الطريق والصدى . د. على شلش - دار الآداب - بيروت ص ص ١١٢، ١١٣ .

المرحلة الواقعية الاجتماعية :

والنظرة إلى الواقع فى تلك الفترة كان يمثل عند نجيب محفوظ إعطاء رؤية خاصة لوضع اجتماعى خاص يثير الكاتب ويلهمه ، وأحيانا ما يحاول إقامة جسر بين خضم الأفكار السياسية ، وبين حياة أشخاص يحاولون التوفيق بين واقعهم وبين نضالهم السياسى وسعيهم للحرية .

ونجيب محفوظ لا يحاول تجاهل الواقع اليومى ، ونعنى به ما يجرى أمام أعيننا فى حياتنا اليومية بل يلتقطه بعين يقظة ، قادرة على تحقيق الصدق فيما يبسطه من تفاصيل ، يلاحظها بمنطقه وفكره .

وكثيراً ما تكون هذه التفاصيل المنبثقة من الواقع هى السبيل إلى تصوير الحدث والشخصية ، لأنها ، أى التفاصيل ، هى التى تبنى كلا من الحدث والشخصية معا . ومن هنا يكون تنامى الشخصية من الداخل .. ويكون الكاتب قد أتى موضوعه من خلال محاولاته للتجسيد المتصل لإمكانات الواقع الذى يخلق الأشخاص بعيدا عن التجريد ، الذى يفرض أشخاصا فى حضور شبحي مفتعل . عندئذ يصبح رسم الشخصية غير مقنع لا خيالاً ولا فكراً .

فالخوض فى الواقع ، ورؤية التفاصيل بعين كاشفة ، والاقتراب من الحياة اليومية، واتخاذ أسلوب المعالجة البسيطة والمباشرة ، والمتسمة بالتركيز الحاد على الجزئيات الخارجية ، واتخاذها وسيلة لإضاءة الموقف وكشف كل أبعاده هو أسلوب نجيب محفوظ . وهو أسلوب أشبه بأسلوب همنجواى فى المعالجة .. ذلك الأسلوب الذى ينأى عن الغوص فى المسارب الخلفية للموقف أو الشخصية .

ونجيب محفوظ ينتقى التفاصيل التى يلتقطها ، ويختار منها ما يستطيع أن يحدد الملمح أو يجسد الموقف ، أو ينشر الإحساس بالجو العام لمشهد من المشاهد ، أو لتحديد طبيعة الزمان والمكان .. هذا الانتقاء هو الذى يحقق الفن ، وهو الذى يكثف الرؤية ويبلورها فى لوحة يشع منها الإحساس والمعنى .

وثمة ملمح آخر فى اتجاهه الاجتماعى الواقعى ، وهو المعانى الكلية التى يحملها الحدث أو الشخصية ، فثمة أبعاد تتجاوز المحلى والجزئى للتعبير عن سمات اجتماعية أو إنسانية عامة أو سياسية ، أو للتعبير عن سخرية القدر أو للدلالة بأن هناك قوى أكبر من قوى الإنسان هى التى تدبر الأمر وتقدره : أو بمعنى آخر تقدرون فتضحك الأقدار .

وهذا ما نطلق عليه كلمة الشظايا التى يصنعها الكاتب على الورق ، وهى شظايا لتجربة الإنسان المشحونة بالغامض والمجهول ..

ومهما تنقلت من خان الخليلى ، إلى القاهرة الجديدة ، إلى زقاق المدق ، وغيرها من أعمال تلك المرحلة فستجد هذه السمات بارزة فى معالجة الكاتب وأسلوبه . وطرحه لرؤاه وشخوصه .

فإذا عُدنا إلى خان الخليلى وهى من باكورة أعماله فى هذه المرحلة، فسنجد أن أهم الركائز التى يعتمد عليها الكاتب هى دقة التصوير لحياة أسرة متوسطة فى أثناء الحرب العالمية الثانية بطريقة تهتم بإبراز القسمات والملامح الجزئية ، والتقاط الواقع بأنامل ورعة والارتفاع بها إلى مستوى الفن ، والتعبير عن سخرية الأقدار التى قوضت حب أحمد عاكف، الرجل الذى يتحمل مسئولية أسرة يعولها ويتولى شئونها حتى جاوز الأربعين . انتزعت الأقدار هذا الحب الذى هز قلب الرجل وشغله وأحياه ، بعد أن أجبرته الأيام والهموم والمسئوليات على أن يعيش منطويا ، معزولا مترددا ، وخائفا .. وعلى الرغم من فارق السن الكبير بين فتاة فى المدرسة . ورجل جاوز الأربعين أنهكته مسئولياته وهمومه ، فقد كان قلب الرجل يهتز لهذه الفتاة يلمح وجه هذه الفتاة حتى ينطلق إلى قلبها كالرصاصة ، دون تردد أو حذر. وإذا بالفتى يصبح محبوبا بين لحظة وأخرى ، وأخوه ينظر إليه فى دهشة وشعور بالمرارة واليأس .

ويلعب القدر لعبته العجيبة والمفاجئة ، فبعد أن يكون الحب قد استقر فى قلب الفتى إذا هو يصاب بداء فى صدره ، ويستشرى به المرض ، ويعانى من آلامه ما

يعانى ، وإذا بفتاته تخشى منه العدوى فتبتعد عنه ولا تراه . وتنتهى حياة الشاب قبل أن يتحقق له ما يرجوه . وتقدرون فتضحك الأقدار !!

وليست القضية هنا فى سخرية الأقدار وحدها ، وإنما المسألة فى عناصر التكوين فى شخصية الأخوين ثم فى النهاية التى انتهيا إليها .. كيف عبر عنها الكاتب . إن وراء هذا العجز المفزع كاتبا لا يجرى وراء سلبيات الحياة ، بل هى حركة نمو وتتطور من الداخل ، وموج يتلاطم فى تيار الشعور ... وهنا تكون القيمة... قيمة حيوية العرض ونموه .

خذ مثلاً الخطوط الدالة التى رسم بها شخصية الأخوين الاكبر والأصغر ، واحساس الكاتب المرهف باللمسة واللون والطابع الفريد والمتناقض فى كل من الشخصيتين . فشخصية الأخ الأكبر أحمد عاكف أقرب ما تكون إلى الضحية التى فترت عندها الطاقة ، وزهدت فى كل صراع ، ووهنت عندها الإرادة. غير أنه يحس بالشوق إلى الحياة ، وتنتفض بين جنبيه رغبة نحو شئ يشعر أنه فى حاجة إليه، حاجة خافية ملحة .. إنه قد يبدو أحيانا ساكتاً عاجزاً ، ينتظر الطارق المجهول، ويترقب العاصفة التى تبعث فيه الحركة والحياة والعمل . أما أخوه الصغير فهو على نقيض ذلك شخصية مباشرة فاعلة ، تقتحم الأشياء فى غير خوف أو تردد .

وفى الرواية الأبعاد الثنائية التى تكشف عن المعنى الآخر البعيد ، تعرض الكاتب لحياة هذه الأسرة ، وما ينتابها من مشاعر ، وما تعانيه من ظروف ومشاكل فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وتعرض الناس للقلق والخوف من جراء الحرب ، إنما تمثل شريحة من مجتمع . فقضايا الأسرة هى قضايا مجتمع تلك الحقبة الزمنية التى كانت تعيشها مصر فى ذلك الوقت .

زقاق المدق ١٩٤٧ :

تتشابه رواية زقاق المدق مع خان الخليلى فى أنهما يقعان فى زمن الحرب

العالمية، وهو زمن يقوم بدور واضح فى رواية زقاق المدق - وهو زمن يتعرض فيه المجتمع لنوع من الاختلال أو الاهتزاز ، ويعترى الناس إحساس بالقلق والخوف ، ويؤدى إلى سلوك شاذ أحيانا ، وإلى أعمال انتهازية يحاولون بها استغلال زمن الحرب لتعويض ما بهم ، أو لتحسين حالتهم المادية . ولكن يبقى فى النهاية تأثير الحرب مؤثرا فى بنية المجتمع، وفيما يتعرض له من اضطرابات يدفع الناس ثمنها من جهدهم وصحتهم أحيانا ، ومن مبادئهم الذين كانوا يؤمنون بها ويحرصون عليها أحيانا أخرى . وموضوع القيم شئ هام لأنه هو الذى يكشف نوعية ارتباط الناس بعصرهم ، فالقيم هى محور الشد والجذب والصراع بين أفراد المجتمع ، وهى العنصر المحدد لنشاطهم وتحركهم وسلوكهم فى الحياة .

والنقطة الأخرى الهامة فى زقاق المدق براعة الكاتب فى بعث حياة شبه متكاملة بكل عناصرها وقواها وأشخاصها ، والنفاذ إلى أسرارها وتحديد ملامح شخصياتها نابضة وشاخصة للزقاق . حتى لكأنه جزء من أمكنه تعرفها وتعتادها وتعيش فيها ، وتتصل بناسها وتتعامل معهم . لقد وهب الحياة للمكان حين نجح فى تكوين قسماته ، فإذا هو يبدو مجسدا شاخصا أمامك .

هذا بالإضافة إلى هذا العرض الفنى الذى يجعل القارئ قادراً على اسكتشاف الجوانب الإنسانية للمجتمع المصرى من خلال زمان ومكان معينين . فشخصياته مقتطعة من صميم البيئة ، ومع ذلك فهى تحمل سمات إنسانية يمكن أن تتجاوز حدود المحلية أو المكانية .

ولكل شخصية نظرتها للحياة ، ومنطقها التى تعيش به ، وفى الرواية خليط من الشخصيات وهذا طبيعى ، لأنه ينبع من حى بأكمله يجمع الغث والثمين ، لكن الكاتب عرف طريقه بحس ثاقب إلى نفوس شخصياته ، فترى نظرتها للحياة مع اختلاف مهنها من (زيطة) صانع العاهات إلى « المعلم كرشة » صاحب المقهى ، إلى السيد سليم علوان ، والسيد رضوان .

وقد تعرضت رواية « زقاق المدق » إلى أكثر من نقد عرض لها الدكتور على

شلش في كتابه « نجيب محفوظ الطريق والصدى ».[1] أولها نشرته المقتطف لمحمد فهمي في ديسمبر عام ١٩٤٧ ، والثانية لسيد قطب نشرته مجلة الفكر الجديد في فبراير من العام التالي ، والثالثة لأديب مروة الذى نشرته مجلة الأديب في مارس ١٩٤٨ ص ص ٥٢ - ٥٣ . أما المقال الرابع فقد كان لمحمد عبد الغنى حسن تحت عنوان « رادوبيس وزقاق المدق » نشرته مجلة الكتاب .

ومن بين الملاحظات التى تناولها النقاد الأربعة مقارنة الناقد أديب مروة بين رواية « زقاق المدق » وبين رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم مع الفارق الكبير بينهما يقول :

فبينما صور الحكيم حياة الشعب المصرى من خلال أسرة واحدة ، ومن ناحية واحدة ، صور محفوظ هذه الحياة من خلال سكان حى بأجمعه ، ومن نواخ عدة . وبينما كان تصوير الحكيم فنيا كان تصوير محفوظ فوتوغرافيا ، أشبه بفيلم سينمائى ، متشعب الهيكل ، متعدد الشخوص »[2] .

وفى اعتقادى أن المجتمع هو الموضوع الأساسى فى كل من الروايتين إلا أن النظرتين مختلفتان ، فكل من الكاتبين كان ينظر إلى قضايا المجتمع من زاويته الخاصة ، ويلتفت إلى جوانب معينة فيه ، وفى كل واحدة من الروايتين مشكلة جديدة . فتوفيق الحكيم له موقفه من قضية سياسية تقوم على بعث الحياة ، وتنشيط الهمم ، والدعوة إلى تمثل رؤية حية لمجتمع يبحث عن حريته وانبعاثه وخلاصه - إنها قضية سياسية وطنية ، ارتفع فيها الفن ، وكانت تجسيداً لرفعة الحياة فى مجتمع يحتاج إلى وثبة تنهض به . أما عالم « زقاق المدق » فهو عالم يصور مجتمعا فى زمان ومكان معينين ، عالم بأسره ، عالم يدرك عيوبه ، ويحس الحاجة الملحة إلى تغييرها .. عالم من الناس والأمل ، من الحب والكراهية ، من الطموح والهزيمة ، من الجنون والتعقل ، يضطرب بعواطف الناس ومشكلاتهم

---

(١) نجيب محفوظ الطريق والصدى من ص ١٢٢ إلى ص ١٣١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢٧ .

التى يواجهونها فى حياتهم اليومية . وبراعة الكاتب هى فى التقاط هذه الصور ، ووضعها فى شبكة من الخيوط متشابكة ومتكاملة .

ظهرت لنجيب محفوظ بعد زقاق المدق راوية « السراب » ثم تأتى بعدها رواية « بداية ونهاية » التى ظهرت عام ١٩٤٩ .

وفى هذين العملين الأخيرين نجد أنفسنا أمام طابع مختلف فى تناول المجتمع والواقع . فالسراب رواية تهتم إلى جانب اتجاهها إلى الواقع المصرى ، بدراسة نموذج بشرى ، يدرس حياته ويتتبعها بدقة ليكشف عن تطورها النفسى . إنها قصة شاب عاش فى أحضان أمه بعد أن انفصلت الأم عن الزوج السكير ، وأوقفت حياتها على تربية ولدها ، الذى نشأ نشأة يتضح فيها تعلقه بأمه تعلقا لا يبدو سويا، بل كان له تأثير فى طبيعته وسلوكه . وقد بقى الشاب كامل رؤبة لاظ طفلا متعلقا بأمه لم يفطم بعد حتى بعد تزوجه . وتنتهى القصة نهاية مأساوية إذ تموت زوجة الابن كامل لاظ فى أثناء عملية إجهاض ، نتيجة علاقة لها برجل آخر .. وتموت الأم بعد ذلك فى موقف لا تتحمله حين يعترض عليها ولدها لأول مرة ، فلم تطق الأم معارضة ولدها الذى ظل طول حياته طوع بنانها لا يعصى لها أمراً .

فالرواية تترك المجال الذى سارت فيه دراسات مثل القاهرة الجديدة ، وخان الخليلى وزقاق المدق ، إلى نوع آخر يهتم بدراسة حالة تتعمق نسيج شخصية من نوع خاص ، وتحاول أن تتابع مسارها النفسى من خلال تتبع الكاتب للمكنون المجهول فى داخل الشخصية فى أثناء حدوث الفعل .

أما نهاية الرواية على هذا النحو المأساوى ، وما فيه من صراع ميلودرامى مثير ومفاجئ فربما كانت أكثر الأمور لفتا لأنظار القارئ ، وأكثرها صدمة . غير أن فى الرواية جانباً جديداً وثرياً وهو تصويره الحى لنموذج بشرى غير مألوف .

أما رواية « بداية ونهاية » فهى تروى قصة أسرة مصرية ، تعكس حياة طبقة فقيرة ، وتنهض فيها الأم بتربية أولادها ورعايتهم متعرضة لمآس عديدة ، ومعاناه ،

وكفاح دءوب . وتبقى حياة الأسرة تتناوبها حالات من الأمل واليأس ، والغثيان ، والاضطراب والتطلع ، والنزق ، والثورة ، ونكران الواقع ، والصدام المتصل بين الممكن والمتاح . وعبثا تحاول الأسرة السعى إلى الطمأنينة والاستقرار والدعة .

والرواية تعالج هذا العالم الملئ بالعقبات والناشئ عن أوضاع اجتماعية مزمنة وقاهرة ومحركة للأحداث وبانية لها . وقد نجح محفوظ فى جمع هذا الشتات فى نسيج متكامل ، غير أن أبرز ما فى القضية كلها أن هذه الأسرة بكل أوضاعها وظروفها وتحركها قد أكدت أن الحياة الاجتماعية تجرى عمياء آلية منسوجة من ترديد راسخ فى بيئتنا الاجتماعية ، وفى حركة الأحداث اليومية والأفكار والأحساسيس المغلوبة على أمرها أمام تيار الحياة ، الذى يمتلئ باللامبالاة والقسوة التى تحمل الفرد على الخضوع لأشياء مفروضة ، وليست من صنع يده . فيلجأ إلى أى شئ حتى لو كان انحرافاً لكى يستطيع التلاؤم والبقاء .

ففى الرواية إفصاح عن الأساسات السلبية التى شاركت مشاركة فاعلة فى مصير الشخصيات وسلوكهم . الأم ، وحسين ، وحسن ، وحسنين ، ونفيسة . كان لكل شخصية من هؤلاء موقف فرضته الحياة ، وكانت فيه أقرب إلى الاستسلام والتضحية من أى شئ آخر . فالمواجهة كانت قليلة بين أفراد هذه الأسرة وبين الحياة . فبرغم صبر كل شخصية وتحديها ، فقد نالها العديد من لطمات الحياة ، وخلل البنية الاجتماعية مسئول مسئولية كبيرة فى مجرى الأحداث . فقد كان الهروب من الهوان بالانحراف ظاهرة استطاع الكاتب أن يجعلها تبدو مقنعة ومشروعة أمام ضغوط الفقر والفاقة . فليس من شك أن الرواية قد تجاوزت مشكلة أسرة معقدة إلى مشكلة المجتمع المصرى الذى يعانى من متناقضات مختلفة وإيقاع للمذلة :

وقد نجح نجيب محفوظ أن يعمق هذه المعانى ، وخاصة فى تصوير بشاعة الفقر وغيره من الآفات فى التكوين النفسى للشخصيات . وهذا ظاهر فى مواقف عدة : منها زيارة الأم لفيلا أحمد بك يسرى لطلب مساعدتها فى سرعة إنهاء الإجراءات الخاصة بالمعاش . وحين سألها الرجل إذا كانت فى حاجة إلى

مساعدة ، فعقد الحياء لسانها ، فى الوقت الذى لم تكن تملك فى جيبها أكثر من جنيهين .

ولا ننسى ما قاله حسنين لأخيه حسين حين دخلا فيلا أحمد بك يسرى وراعهما ما فى بهو الاستقبال من أبهة ، وحين أشار حسين إلى النجفة المتلألئة فى سقف البهو ، وقد شبهها فى سذاجة ينجفة سيدنا الحسين (١) . وعندما نظر حسين ذاهلا إلى ما يحيط به من ثراء فيقول لأخيه حسنين :

- يجب أن نكون جميعا أغنياء .

- وإذا لم يكن هذا ؟

فيقول بحنق :

إذن نثور ونقتل ونسرق (٢) .

وهكذا يعمق نجيب محفوظ الإحساس الذى يعتصر المجتمع ، وتأثير ذلك على شريحة منه وهى الأسرة التى يتناولها بالعرض والتفصيل .

الثلاثية : (٣)

تعتبر ثلاثية نجيب محفوظ قمة المرحلة الواقعية الاجتماعية وتتويجاً لها ، كما تمثل فاصلا بين مرحلتين متميزتين فى الاتجاهات الفنية والأسلوب عند الكاتب . فقد كانت مرحلة الأربعينيات التى عرضنا بعضا من نماذجها تعنى بتقديم جوانب الحياة المختلفة بأسلوب واقعي . وقد اتضح ذلك فى النظرة الخاصة إلى (الحبكة)

---

(١) الرواية ص ١٨٠ .

(٢) الرواية ص ١٨١ :

(٣) انتهى نجيب محفوظ من كتابة الثلاثية فى أبريل ١٩٥٢ وبدأ نشرها فى عامى ٥٦ / ١٩٥٧ راجع كتاب البطل المعاصر فى الرواية المصرية - أحمد ابراهيم الهوارى - دار الحرية للطباعة بغداد ص ١٨٣ .

الفنية التى حرصت الرواية على أن تكون مرتبطة بالأحداث الواقعية التى تضطرب بها الحياة من حولنا .

كما اهتم هذا الاتجاه بالزمن بوصفه عنصرا هاما من عناصر الحدث الروائى يؤكد واقعيته ، كما يكشف عن الإحساس بقيمة الزمن ، واختلاف هذه القيمة من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل . وقد رافق عنصر الزمن البعد المكانى وذلك لكى تكتمل للحدث الروائى قيمته الواقعية .

وإلى جانب ذلك تميز هذا التيار الواقعى بالأداء اللغوى الذى يستخدم لغة مباشرة دقيقة بعيدة عن أثقال التراكيب المصطنعة ، وتحمل فى داخلها شحنتها المستمدة من الحياة اليومية فى غير إسفاف ، فهدف هذا الاتجاه هو إصابة الغرض بالتعبير عن المحتوى والواقع بأبسط الأساليب ، ومن أقصر الطرق .

وقد حكمت هذه العناصر مقادير هذا الاتجاه عند نجيب محفوظ الذى لم يتخلَّ عن واقعيته فى تصوير البيئات المحلية .

وجاءت الثلاثية فى النهاية لكى تصل بهذا الاتجاه إلى تحقيق مرحلة ناضجة من الإبداع الفنى والتأمل الفكرى والاجتماعى ، والتنوع فى عرض النماذج والأحداث، ورصد للعديد من صور الحياة الاجتماعية ، وقطاعات المجتمع على اختلاف بيئاتها ومستوياتها وتطلعاتها ، كما تعرض لك الثلاثية كل هذا فى صراع متشابك . يرصد التغيير والتجديد، ويتعمق الجوانب النفسية والفكرية ، كما ينشد التوافق والتوازن الفنى والاجتماعى على حد سواء .

وتتألف الثلاثية من ثلاثة أعمال متدرجة تاريخيا هى « بين القصرين» التى ينحصر تاريخ وقائعها وأحداثها بزمن معين ، ومرحلة تاريخية محددة ، حيث تبدأ بتولى الملك فؤاد للسلطة ، وتنتهى كذلك بحدث هام هو عودة سعد زغلول من منفاه ومظاهرات انتصار ثورة ١٩١٩ . كما تنتهى بحدث روائى خطير هو قتل فهمى ابن السيد أحمد عبد الجواد . وفهمى هو الفتى المناضل الوطنى ، والمكافح

ضد قوى الاستعمار والسلطة . وتنحصر أحداثها بين عامى ١٩١٧ ، ١٩١٩ . أما «قصر الشوق» فتمثل المرحلة الثانية من الثلاثية وتبدأ تاريخيا بسفر سعد زغلول للمفاوضة وتنتهى بوفاته . فهى تنحصر تاريخيا بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٢٧ . أما «السكرية» وهى الجزء الثالث والأخير من هذا العمل الكبير ، فتبدأ بخطاب النحاس فى مؤتمر وفدى ثم تنتهى باعتقالات سياسية للأخوان المسلمين والشيوعيين فى أثناء الحرب العالمية الثانية . وتقع أحداث السكرية ما بين عامى ١٩٣٥ ، ١٩٤٤ .

هذه الأعمال الثلاثة تنطوى على عالم شديد الخصوبة وارف الإثمار والظلال تصل بالمحتوى الاجتماعى والفكرى والنفسى إلى درجة عالية من التقنية الفنية والقيم الفكرية فى وقت واحد .

يقول الدكتور زكى نجيب محمود :

« لقد طفر نجيب محفوظ بفنه طفرة عالية بعد ثورة ١٩٥٢ ، إذ وسع منظوره الفنى توسعة استطاع بها أن ينظر إلى تاريخنا القومى الحديث كله ، وكأنه ينظر إلى مشهد واحد ، وطفق يصوره تصويراً بارعاً فيه حيوية وبناء أدبى محكم ، ومن خير الأمثلة لفنه الجديد ثلاثية صور بها ثلاثة أجيال تتابعت فى أسرة واحدة منذ ثورة ١٩١٩ ، ليبرز فى تطورها خلال الوالد والولد والحفيد ، معالم تطورنا جميعا فى عصرنا الثورى الحديث » (١) .

نعم فى هذه تكمن عظمة الثلاثية : إنها تابعت حياة أسرة واحدة لفترة طويلة من الأحداث والتقلبات ، فترة شهدها الوالد والولد والحفيد استطاعت أن تكشف لنا عن وحدة عميقة ، واستمرار حى للوجود البشرى ، عبر مكان وزمان معينين . والقارئ ينتقل من صورة إلى صورة ، ويساير وجود حياة اجتماعية بكل ألوانها تساير الزمان من لحظة إلى أخرى .. كما تكشف عن بعض الضرورات الكامنة لقسمات

(١) تيارات الفكر والأدب المعاصرة - مقالة للدكتور زكى نجيب محمود مجلة الفكر المعاصر يناير ١٩٦٧ ص ١٨ .

فاصلة واضحة ، وتتغلغل فى حنايا نفوسنا وقلوبنا ، وتصبح لدى الفنان ذات امتداد أفقى ، عمودى ، عُمْقى ، زمنى ، تسيطر عليها تلك السكينة والهدوء والوداعة والعذوبة ، والتمرد والأنات المستسلمة ، والثورة المكبوتة ، والاستمتاع بلذات الحياة، وتعبئة الفراغ ، وتجعل من هذه المتفرقات والمتباعدات تجربة وخبرة حية كثيفة معقدة وممتعة فى آن واحد.

هنا تكمن عظمة هذا الرجل الذى استطاع أن يحقق درجة عالية من التوازن بين هذه الأضداد ، فى إيقاع مُقَسَّم موزع ، يتخذ فيه الكاتب البارع من تحولات وتغيرات المواقف والأحداث التى تمر بطيئة أمامنا عملاً مكتملاً واضح المعالم . إن هذه جميعها شواهد على انضباط وسائله التكنيكية والتعبيرية ، يصطنع ما يصطنع ليعبر عن الإنسان ومشاعره ، وأهوائه ، وانفعالاته ، وآماله ، وأفكاره ومعتقداته ولا يختل معها البناء أو يتزعزع ، أليس هذا من قدرات نجيب محفوظ ؟ قَدْ يحدث هذا فى عمل محدود المساحة ، محدود المكان أما أن يتم له هذا الاتقان فى عمل يشهده الجد والحفيد ، فالأمر يختلف .

إن النظرة الشاملة والنفاذ إلى الجوهر لا يحققان القيمة الحقيقية للعمل الفنى إلا إذا كانا نتيجة التفاعل المتوازن بين الأجزاء ، بين البناء الوجدانى والمكانى ، بين الأحداث والشخوص ، بين الداخل والخارج ، بين العديد من الزوايا التى ينظر منها الكاتب إلى معالم بيئته الزمنية والمكانية .. هذا المزج الحيوى بين المتقابلات والمتباعدات هو الذى يحقق الفن .

وسبق أن درس « كولردج » الناقد الإنجليزى هذا الموضوع فقال : إن خيال الفنان هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات .... أى عندما تتحد ذات الفنان بموضوعه ، أو عندما تمتزج روحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى .. وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة [١] . التوازن إذن هو السر وهو فى اعتقادى معيار الجودة فى الثلاثية ،

(١) كولردج للدكتور مصطفى بدوى - سلسلة نوابغ الفكرى الغربى - دار المعارف - مصر ص ٨٦ .

بل هو تفوقها وتأثيرها وانتشارها وبقاؤها حية فى أذهان الناس ..

والذى يؤكد هذا ما أشار إليه الدكتور على الراعى ، وهو بصدد الحديث عن أشخاص الثلاثية حين قال :

« إن ثمة توازنا تاما فى رسم الشخصيات يتم على ضوء اعتبارين اثنين :-

١- التركيب الداخلى للشخصية (بما فى هذا من أثر لكل من الوراثة والعادات والأفكار المكتسبة) .

٢- تفاعل هذا التركيب مع البيئة المحيطة من أشخاص وأشياء وحوادث [١] » .

ويقول محمود أمين العالم فى « وقفة مع الثلاثية » :

« إن للواقع التاريخى ، والسياسى تأثيرا فى بناء العلاقات العائلية ، وتشكيل المواقف النفسية المختلفة ، كما أن لطبيعة العلاقات العائلية ، والقسمات النفسية تأثيرا فى حركة هذا الوضع التاريخى والسياسى .

ولاشك أن هذا التأثير يختلف ويتنوع بتنوع الشخصيات ، وباختلاف الملابسات . وما أكثر الأمثلة على ذلك ، بل إن الرواية بأجزائها الثلاثة ، إنما تعبر عن هذه الحقيقة الكبيرة ، أن يتطور الإنسان مع تطور الواقع ، وأن يتطور الواقع مع تطور الإنسان » .

« المهم إذن أن الثلاثية لا تمثل توازيا بين مستوياتها السياسية والاجتماعية والفكرية ، إنها تمثل تداخلاً وتفاعلاً وتطوراً متشابكاً بينها جميعا » [٢] .

كل هذا يؤكد ما ذهبنا إليه فى حديثنا عن البناء الفنى للثلاثية أن روعتها الحقيقية ، ودلائل القدرة الفنية فى هذا البناء ، إنما ترجع إلى تحقيق درجة عالية من

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية د. على الراعى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر - ١٩٦٤ القاهرة ص ٢٤٩ .

(٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ص ص ٦٥، ٦٦ .

التوازن بين الثنائيات والمتقابلات والمتناقضات ، وخلق كيان عضوى موحد من هذا كله .

الشخصيات :

وإذا كان لنا أن ننتقل إلى دليل آخر من أدلة التوازن والتكامل فى الثلاثية فلابد أن نتوقف عند طبيعة شخوص الرواية وأبعادها وملامحها المميزة .

وملاحظاتنا على عنصر الشخصية فى ثلاثية نجيب محفوظ يمكن أن تتركز فى النواحى الآتية :-

أولا : ما نستشعره تحت السطح فى معظم الشخوص من ذلك القلق المتوتر الذى يكمن داخل الشخصية ويحركها ، إنه التوق العارم إلى شئ غامض . إنه البحث الدائب الحائر يحاول شق طريقه فى الحياة والتماس السبيل إلى البحث عن النفس وتحقيق وجودها ، كل حسب طبيعته ومزاجه وثقافته ، وانعكاس تقاليد البيئة عليه . ومعظم هذه الشخصيات تعبر عن جوهر اللحظة الحياتية والسياسية التى تصدر عنها .

ثانيا : أن كثيرين من شخوص الثلاثية يتحول عندها هذا التوق من الخاص إلى العام فلا تنحصر فى محيطها الضيق ، بل يسعى الكاتب فى بعث الانطلاق حتى عن طريق اللاوعى من الخاص إلى العام ، ويتم هذا الانطلاق بالتناول الواعى والحساس ، وبالرؤية الذكية لأهم أبعاد الخاص أو الواقع المعيش ، ومن ثم تصبح الشخوص قادرة على أن تكون بمثابة الصوت الحقيقى لجيلها فى آلامه وآماله .

ثالثا : التنوع البارع فى تحديد القسمات ، فكل شخصية عالم مستقل متفرد ، يحدد الكاتب خطوطها الداخلية والخارجية بمهارة ، فالكاتب يرسم لنا الشخصية بلمسات سريعة وأفعال تغنيك عن المعاشرة الطويلة والألفة المديدة ، غير غافل عن سماتها النفسية وملامحها الشخصية ، إلا الذى لا طائل وراءه من التفصيلات والجزئيات . وفى هذه الحالة تنتفض شخوص نجيب محفوظ من بين الثلاثية حية

نابضة شاخصة بسمتها وزيّها ومزاجها وفنها . حتى ليخيل إليك أنك قد عاشرت هذه الشخصية ، فتنهض لتلقاها وتصافحها ، وتجلس إليها ، وتبادلها الحديث .

رابعا : والعنصر الرابع البارز فى رسم الشخصية هذه الازدواجية أو قل الثنائية التى تراها شبه ظاهرة عامة فى الثلاثية . وهى ازدواجية تجدها فى الشخصية الواحدة . وأظهر ما ترى هذه الازدواجية عند السيد أحمد عبد الجواد الأب الذى تراه شديد التدين شديد التحرر من القيود إذا خلا إلى نفسه ، شديد التزمت والوقار، شديد المرح يجمع بين الصرامة والرقة وبين الظاهر المتجهم والباطن السمح .

خامسا : وثمة شخصيات لا تعرف الازدواجية ، بل تبقى نمطا ثابتا لا يتغير ، سماتها الداخلية والخارجية واحدة . مثل شخصية الأم أمينة وهى أم مصرية من طراز يمثل حقبة معينة محافظة مسالمة مطيعة ، لا تعارض زوجها ، ولا تعقّب عليه إلا بالإيجاب والاستسلام . تنهض على خدمته ، وخدمة أولاده ، تعرف عاداته وأخلاقه وفهمه للأمور فتعمل جاهدة على إرضائه فى جميع الحالات ، وتحمل بين جنبيها قلباً رقيقاً غاية فى الشفافية .

ومن الشخصيات الثابتة كذلك شخصية ياسين التى تعاونت ظروف خاصة تتعلق بوضع أمه المطلقة ، واكتشافه لصورة أبيه الحقيقية التى تكمن وراء ظاهره. هذه العوامل وغيرها قد جعلت شخصيته لاهية ساخرة متهالكة على اللذة والاستمتاع ، بعيدة عن كل ما هو صارم جاد .

أما شخصية كمال أو شخصية فهمى فهما يمثلان نوعية من الشخصيات التى تنمو وتتطور فكراً ونفساً وفق الحياة الاجتماعية والسياسية ، وحسب موقف الأسرة وطبيعة تكوينها وظروفها الحياتية . على أن كمال وأحمد يحملان إلى جانب ذلك هموما ترتبط برغبتهما الناضجة فى تطوير الأوضاع السياسية ، لذلك قاما بدور ايجابى فعال فى المقاومة والكفاح الذى أدى إلى تضحية فهمى بحياته . فى الوقت الذى يستمر كمال فى حمل راية المعاناة الفكرية رغبة منه فى القيام

بدوره والمشاركة الفعالة للإصلاح ، والنهوض من ظلام الأوضاع المطبق على مجتمع ما بين الحربين . وهما شخصيتان متميزتان سلوكا وتفكيرا ، فلهما سمات نفسية وفكرية تختلف عن سائر الشخصيات في الثلاثية .

ومن الملاحظ كذلك أن الشخصية الواحدة في عالم الثلاثية لا تسير وفق أهوائها دائما ، ولا حتى، لو دققنا النظر ، وفق المشيئة المطلقة للمؤلف، بل تتبع واحداً أو أكثر من محتملات التصرف وذلك بحسب ما هو مركوز في طبيعتها من البداية [1] .

وثمة ظاهرة نلاحظها بوضوح ، وهى نابعة من ضغط الظروف المحيطة وهى اضطرار كثير من الشخصيات للممالأة والنفاق ، اللذين قد يؤديان إلى التناقض فى موقف بعض الشخصيات الأخلاقية ، كما هو واضح فى شخصية ياسين ومريم وغيرهما ، ويأتى معظم هذا تعبيراً عن نفاق اجتماعى ، أو كذب نفسى يحاول به الشخص الدفاع عن نفسه أمام مظهر من مظاهر السلطة المتعسفة .

على أننا يجب أن نسجل هنا أن جانب رسم الشخصية وعرضها فى عالم الثلاثية هو من العناصر المتألقة والجذابة والمثيرة . وهو أحد العناصر المتوهجة التى تحقق عضوية الحياة وحيويتها على طول العمل . كما تعكس بصدق قلق العصر وتعقده وانقسامه وثوريته . فكل شخصية تتسرب إلينا بإيحاءاتها ، وبعصف الريح فى أعماقها . ويبقى العنصر الزمنى عاملاً أساسياً فى فن الكاتب وسبب رئيسى فى إضفاء الحرارة وإحداث الهزة والإثارة .

كما لا ننسى أن نضيف فى النهاية هذه القدرة الرائعة على رسم لوحات جماعية تظهر فى جلسات أحمد عبد الجواد الليلية ، وسهراته ذات الطابع المميز فى مجالس الأنس ، وفى القهوة والخمارة أو سهرات العوامة ، أو مواقف زبيدة وجليلة . وكلها لوحات تسجيلية تشهد بالمهارة فى التقاط الجو العام للجلسة وتجسيدها فى لوحة متكاملة . وتعمل لغة هذه المشاهد وحوارها على إشاعة طابع

(١) البطل المعاصر فى الرواية المصرية – أحمد ابراهيم الهوارى ص ٣٢٣ وما بعدها .

روحى ونفسى خاص فى نسق علاقات نوعية معينة من الحياة داخل هذه الجلسات.

الواقعية الرمزية

ترددت كثيراً فى استخدام هذا المصطلح ، مصطلح الواقعية الرمزية، وفكرت هل هو المصطلح الدقيق والمناسب والمنطبق على المرحلة الثالثة من مراحل الإبداع الفنى عند نجيب محفوظ ؟ سألت نفسى هذا السؤال كثيراً ، فالتداخل كما نعلم كبير بين مراحله المختلفة ، كما أن التمييز أيضا كبير . غير أننى لم أجد غضاضة فى استخدام هذا المصطلح الذى أراه مشروعاً ، وغير مبالغ فيه ، لأن واقعية نجيب محفوظ مستمرة ومتصلة فهو لم ينفصل عن الواقع الذى نعيشه مع كل ما حدث فيه من تطور .. أما الشئ الذى اختلف حقيقة فى مرحلة الستينيات وبعد ثورة ٢٣ يوليو ، ثم فى مرحلة السبعينيات وما بعدها ، الشئ الذى اختلف هو طريقة البناء والعرض ، والوسائل التى استخدمها الكاتب والتى اعتمد عليها فى التعبير والتشكيل الفنى .

ولعل أهم مظاهر التغير فى التعبير والتشكيل هو الاعتماد علىّ طرح الأفكار من خلال الاستبطان الداخلي للشخصية ، وتداعى الأفكار ، والمونولوجات الداخلية للشخصية وما تثبته من مواقف إنسانية وفكرية معينة تعبيراً عن حالات سياسية واجتماعية ، ونفسية ، وعن تأملات فى الحياة والوجود . وكل هذا منتزع من واقع الحياة ومن ظروف الشخصية أو الشخصيات التى يتناولها .

لذلك ربما كان التعبير الرمزى وأحيانا المجرد ضرورة من ضرورات هذه المرحلة لكى تتواءم مع ما أراده الكاتب لأعماله من أسلوب جديد يراه أنسب فى التعبير عن مكنوناته ورؤاه . وإذا أخذنا فى اعتبارنا أن الاستقراء الشامل لأعمال نجيب محفوظ فى هذه الفترة ينتهى إلى أن بنية الإخفاق كانت تهيمن على بعض أعماله ، صحيح أن اليأس لم يكن هو نهاية الموقف عنده ، وصحيح أن شعور الإخفاق كان ملازما لشعور التفاؤل ، غير أن بنية الإخفاق قد برزت فى هذه الفترة على المستويين الفردى والاجتماعى على السواء . ومع ذلك فقد

كان الشعور الفردى الظاهر فى بناء الشخصية القصصية طاغيا أحيانا .

وعلى هذا الأساس يمكننا فهم عناصر الدلالة من مفردات ورموز وصور وهى جميعها تصب فى حقل مختلف عما سبق ، فهى بنية تعتمد على نمط ينظر إلى العالم والمجتمع من خلال الإنسان . والمقصود أن هذا النمط إنما يقدم إنسانا فى الأساس ثم يعرض للعالم المحيط - سواء أكان مجتمعا أم عالما أكبر - من خلال إنسان ... فالمحتوى هو ما يدور فى باطن الانسان متفاعلاً مع الحالة التى يعيشها . ومع ذلك فإن الواقع المعيش ظل هو المنبع فى أكثر الحالات ، ومنه تصدر الافكار والتأملات وربط الواقع بالممكن أو بالمثال .

خذ مثلاً رواية « الشحات » التى تقوم على شخصية عمر ذلك الذى يقف موقفا حائراً يقوم على شعور بالإحباط ، وعلى محاولة لفهم هذا الشعور فى نفسه . فقد كان من أنصار ثورة ٢٣ يوليو ، وقد ابتهج بها كما ابتهج كثيرون غيره ، لأنها ثورة حققت للناس ما كانوا يتطلعون إليه ولم يستطيعوا تحقيقه ، فإذا هو يتحقق . ولكنه يرى نفسه بعد ذلك فى موقف جديد . وهو موقف الإنسان الذى يؤمن بقيمة كبيرة فإذا هى تتحقق على يد آخرين .. إنه كان يود أن يكون شريكا فاعلا ، لعمل من أجل البناء والتغيير ، ويكون عضواً عاملاً من أجل تحقيق الثورة ، وانجاز مبادئها . هذا ما كان يملأ نفسه ويحلم به ، ولكنه يرى أنه مجرد متفرج ، وأن غيره هو الذى يتولى عنه المهمة . فإذا هو يصحو فجأة على حقيقة مرة ، وهو أنه ثائر بلا عمل .

هذا هو سر المشكلة ، المشكلة تكمن فى انه يحب الثورة ويكرهها فى آن واحد. . انظر إلى ما يقوله الدكتور على الراعى فى تحليله الرائع لشخصية عمر فى أثناء تناوله لمسرحية الشحات فى مقال سماه « مأساة الثائر الفرد » يقول :

« إنما يغيظ عمر من الثورة أنها تربطه إلى الزمان والمكان ، وهو يريد أن يحلق فوقهما . وأشد ما يغيظه أنه لا يمكن أن يثور على الثورة لأنها جزء منه لا يستطيع الانفصال عنه .

فى الماضى كان يسعه أن يثور وينفصل ، لأن صلة روحية لم تكن تقوم بينه وبين المجتمع القديم . أما الآن ، فما عذره فى الانفصال ؟

يلتفت إلى ذاته ويفتش فيها ويقول :

العلم هزم الفن . والشعر خنقه الإنجاز . الحب أصبح حجة شرعية، العقل افترس الجنون .. اتركونى أفر من القالب ، دعونى أتخطى الحدود»[1] .

والمحور الأساسى فى الرواية أشبه بمونولوج داخلى يكشف عن عواطف الصراع الداخلى فى موقف عمر حين يقف وجها لوجه أمام نفسه يكاشفها ، ويخرج ما فيها . إنه وضع الإنسان الذى حُدِّدَ مكانه ، وكان يحلم فى دور يقوم به فأصبح بلا دور ، فهو كالإنسان المكتف المقيد . وليس من طبيعته السكون والوقوف بلا حركة .. إنه أشبه بالنهر المتدفق الذى لا يجد مصبه ، فيرتد بقوة تزلزل أركانه حتى يكاد يتحول إلى شظايا .. إنه فى الوضع المستحيل ، أو فى دوامة الأزمة التى لا تجد حلاً .

هذا مثال لعمل من أعمال نجيب محفوظ فى هذه الفترة يعتمد على شخصية فردية يخلع عليها إحساس شريحة كبيرة من المجتمع الذى عانى نفس الأزمة . ويعتمد على دراسة الصراع الداخلى أو الباطنى الذى يطرح الأزمة ويجسدها . وهو وضع قد نراه فى أبطال آخرين فى الثلاثية أو غيرها ، ولكنه هنا وفى هذه المرحلة يأخذ شكلا بنائيا ودلاليا مختلفا . فحركة الأحداث الخارجية محدودة ، والاعتماد على الشخصية الإنسانية قائم ، والاهتمام بالصراع النفسى الداخلى سائد ، ويحتل الحوار جانباً أساسياً هاماً فى الكشف عن عالم الشخصية . هذا عدا القضية المطروحة ، وهى قضية وجودية فى المقام الأول ، قضية البحث عن معنى أو قيمة تؤكد الوجود وتضيئه .

وقد حاولت الدكتوره لطيفة الزيات فى مقال لها عن الشكل الروائى عند نجيب

(١) مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ . د. على الراعى مجلة الهلال - عدد خاص فبراير ١٩٧٠ ص ٨٠٧ .

محفوظ من اللص والكلاب إلى ميرامار أن تكشف لنا خطوط هذا الاتجاه الجديد في تلك المرحلة في رحلة نجيب محفوظ الإبداعية .

وقد رأت الباحثة أن أهم ما يميز هذه الأعمال أن النسيج الذي تتلقى بمقتضاه الحدث إنما يصدر عن وعي الشخصية المباشر ، كما أشارت إلى أن البناء في هذه الطريقة يعتمد على دلالاته الرمزية الإيحائية ، وعلى تعانق الحقيقة الداخلية للشخصية مع الحقيقة الخارجية (١) .

ومن يتتبع هذه الأعمال التي حددتها الكاتبة يجد أنها على حق في أن موقفا واحداً نراه يتردد في هذا العدد من الروايات ، فثمة أهداف متشابهة تتركز في رحلة الكشف عن الطريق ، والبحث عن معنى ، وتحقيق الغاية في خلق حياة جديدة . فالمعاناة التي تؤرق الفرد والجماعة هي أن طريق البحث لم يصل بعد إلى نهاية ، ولم يحقق النمو المطلوب اجتماعيا وثوريا .

أضف إلى ذلك أن الطبقة الوسطى من المجتمع في هذه المرحلة ، ومعها طبقة المثقفين عادة ما تنكمش وتبتعد عن التعاون ، لأنها تفضل سلامة مصالحها باتخاذها موقفاً محايداً ، وإن تكلمت واحدة منهما فكلامها ثرثرة فوق النيل ، أو مجرد أنّات لا حصيلة من ورائها . وقد يكمن الخطر والفزع في هذه الحالة من تخاذل الفرد الذي يتخاذل معه آخرون وينكصون فتبعثرهم رياح الأحداث .. وهنا يكون الضياع والتشتت . وقد يعقب هذا حالة من الفتور واليأس تهز كيان الفرد وبالتالي كيان الجماعة .

ويبدو أن هذا الخط هو خط الفعل في معظم هذه الروايات ، وقد رأينا في رواية « الشحات » شيئا من هذا اللون عند عمر الحمزاوي . فإذا انتقلنا إلى رواية « اللص والكلاب » فسنجد أن القارئ يمكنه أن يستشف بوضوح من خلال تتبعه لحياة البطل منذ البداية إلى النهاية ، أي منذ الميلاد إلى الموت رحلة لشخصية همها

---

(١) الشكل الروائي عند نجيب محفوظ - الدكتوره لطيفة الزيات - مجلة الهلال عدد خاص ١٩٧٠ ص ٦٣ وما بعدها .

الأول أن تصارع من أجل إيجاد معنى من خلال ما يراه ومن خلال ما يستشعره من فوضى الوجود . وهما خلل وفوضى يتحكمان فى وجوده ووجود الكون من حوله . وهنا يلتقى الداخل بالخارج على المستويين الخاص والعام أو الجزئى والكلى .

وفى هذا تقول الدكتورة لطيفة الزيات : « وقد لا نحتاج إلى تدليل حول التشابه القائم فى الشكل بين « الطريق » و « الشحات » من جهة، وبين « اللص والكلاب » من جهة أخرى . فالشبه أقوى من أن يغيب عن القارئ . وإذا بدأنا بالإسلوب وجدنا نفس الإطار باختلافات تمليها طبيعة المادة . ففى الروايات الثلاث نتلقى الحدث من وعى الشخصية مباشرة أو من زاوية قريبة أشد القرب من وعى الشخصية . والحقيقة الذاتية تقف على نفس المرتبة من الأهمية مع الحقيقة الموضوعية ، والحقيقة الداخلية مع الخارجية ، والحلم مع الواقع » (1) .

هذا التشابه الواضح الذى تشير اليه الباحثة لا يعنى بالطبع عدم وجود بعض أوجه الاختلاف فى استخدام تيار الشعور الذى يبدو فى «الشحات» واضحا إلى أقصى درجات الوضوح ، ويعتمد عليه فى البناء بحيث يغطى العناصر الخارجية ، بينما نرى الحدث الخارجى فى «اللص والكلاب » يبدو أكثر ظهورا بدرجة لا تقل عن الحدث الداخلى . وإذا تأملنا رواية « الطريق » فسنرى شيئا قريبا من هذا ، فمهمة البحث عن الرحيمى والفشل فى تحقيق ذلك إنما يعكس نفس المدلول ، فالبعد الثانوى هنا هو البحث عن شئ مفقود ، عن قيمة معينة ، أو أمل لا يتحقق .

أما رواية « ثرثرة فوق النيل » فهى من الأعمال التى أثارت كثيرا من المناقشة والجدل بين النقاد من يوم ظهورها إلى اليوم لطرافة بنائها من ناحية ، ولما تنطوى عليه من قضية هامة وهى تبدد الفكر وغياب الفعل ، والعقل معها . والاكتفاء بالثرثرة حيث ننتقل من حياة الفعل والعمل وقوة الإرادة إلى نوع من بعثرة الفكر داخل أربعة جدران فى شبه هذيان. إنهم أفراد معزولون داخل عوامة تختلف

(1) المرجع السابق ص ٦٤ .

طبائعهم ونزعاتهم وقدراتهم الفعلية . وهم أفراد معذبون بشعور مريض نتيجة للنفس المظلمة المضطربة التى لا تجد نفسها متوائمة مع المجتمع الذى تعيش فيه ، ونتيجة لوفرة الأسس السلبية التى تحمل الفرد على مقاومة المجتمع ، وهم يملكون الكلام وحده ، فأصبحوا يشعرون بأنهم سجناء حياتهم ، وأنهم غير نافعين للمجتمع الذى يعيشون فيه . ومثل هذا الوضع يجعل الأفراد يبحثون عن مكان مريح فلا يجدونه ، فيحز الألم فى نفوسهم وتكون العاقبة أما أن يتلاشى هؤلاء فى صلح زرى مع مجتمع يبغضونه أو فى تعاطى المخدرات ، وربما الانتحار . على أن مجتمع العوامة هذا لم يكن يحتوى على كل هذه العناصر السلبية الضائعة المتشائمة ونصف واعية، وانما كانت تشتمل على شخصيات تحمل بعض الاتزان وتمثل قوة الثبات والديمومة والأمل فى البقاء – بقاء الحياة ، وبقاء الخير والأمل فى البعث من جديد .

والرواية وإن كانت تعتمد على « أنيس زكى » الذى تتلقى مأساة الإنسان فى هذا الكون على يديه ومن بين أقواله ، والذى هو أشبه بشخصية البطل الفرد المحطم، غير أننا نجد أن هذه الشخصية كثيرا ما تحمل هى وغيرها من الشخصيات بذورا مختفية وغائرة ، وغير واعية فى أغلب الأحيان . وربما كانت تجمع بين الذاكرة اللاإرادية والتذكر الإرادى فى وقت واحد .

وتقول الدكتورة لطيفة الزيات فى وصف عناصر البناء فى « ثرثرة فوق النيل » : « وإذا انتقلنا من الأسلوب إلى البناء ، لوجدنا نفس التشابه مع توافر الاختلاف. «فالثرثرة » تبدأ هى الأخرى من نقطة بداية محددة وتنتهى إلى نهاية محددة ، وهى تنطوى على أكثر من رحلة على المستويين المعنوى والمادى ، تتضمن كل منها أكثر من اكتشاف . فنحن إزاء المرحلة الليلية التى يقلع فيها رواد العوامة من خلال المخدرات ، ورحلة « أنيس زكى » المسطول الأبدى عبر التاريخ ، ورحلة « سمارة بهجت » فتاة المبادئ والطبقة الوسطى ، والرحلة المادية التى تجسم هذه الرحلات جميعا ، والتى تنتهى بمصرع إنسان بسيط تحت عجلة السيارة.

والرواية تبدأ ، و « أنيس زكى » يفصل من عمله نتيجة لإدمانه للمخدرات ، والصلة الوحيدة المتبقية بينه وبين واقع الحياة اليومى تتقطع، ولا شئ يتبقى له إلا الملجأ المادى والمعنوى الوحيد الذى يستعين به على الحياة . وهذا الملجأ هو عالم العوامة والمخدرات والهروب حيث يعيش ويدير ليالى الأنس للأصدقاء . وتنتهى الرواية وعالم العوامة قد تحطم ، ولا يبقى لأنيس زكى ثمة ملجأ من الحياة .... ويبقى هذا السؤال الدائم على لسانه ، لمَ كل هذا ؟ وما معناه ؟ ولمَ الاختلال والقهر فى المجتمع والكون .

أما سمارة بهجت فتاة المبادئ والطبقة المتوسطة تبدأ رحلة اكتشاف الواقع ومن خلال ذلك اكتشاف الذات .... وهى تهبط فى النهاية على سطح العوامة كأنها تهبط على سطح القمر منتصرة ، مؤمنة بأنها قادرة على عكس أفراد العوامة على إحداث التغيير ، وعلى انتزاع هؤلاء أو بعضهم من عالمهم الهروبى إلى عالم الواقع، وجاهلة كل الجهل بالعوامل الحقيقية التى تتحكم فى هذا الواقع ، وتخرج من العوامة وقد تغيرت ، ولم تغير أحدا ..

ثم تنتهى الرواية بخروج الجميع فى نزهة بسيارة يقتلون فى أثنائها إنسانا بسيطا وإذا الجميع يتنصل من المسئولية ، مسئولية قتل هذا الرجل البرئ .. الجميع بما فيهم الواعون والمخدرون على السواء » [١] .

والجريمة هنا ليست جريمة قتل الإنسان ، وإنما الجريمة تمتد إلى تنصل الجميع من مسئولية القتل ثم التستر على الجريمة .

وهذا هو موقف المثقفين والمفكرين وهو موقف سلبى غائب ، قد تخلى عن مسئولياته ، وتنصل من واجباته ، وركن إلى الصمت أو العزلة القاتلة ، وموقف التخاذل والنكوص هذا هو الذى انتهت إليه جماعتهم .

ويبقى فى النهاية « عم عبده » بواب العوامة والرجل البسيط الذى يمثل ابن

---

(١) المرجع السابق ص ٦٦ ، ٦٧ .

البلد الفلاح القادم من الريف ، يبقى هو الرمز الذى يمثل الديمومة ، والإصرار على بقاء الحياة وقوتها ، وأنها باقية وقادرة على الإنبات والإزهار والإثمار .

وهكذا لا تستطيع بعد الانتهاء من قراءة الرواية إلا أن تتوقف وتتأمل هذه الأبعاد الكثيرة المختلفة وراء ظاهرة الأحداث ، أو الشكل الخارجى لها . فثمة البعد الاجتماعى المتردى ، والبعد الرمزى الذى يطرح قضايا العزلة والتفكك والسلبية ، كما يطرح هاجس التغيير ، ويحلم بوعى جديد فى الإنسان والحياة . وثمة بعد «ميتافيزيقى» يربط الواقع بالكون والإنسان فى محاولة لوعى الذات والإنسان .. وهو يمضى فى الرواية كأنه نوع من التوق إلى الوصول إلى الوحدة والتلاؤم اللذين يقللان من بعد المسافة بين اليأس والأمل ، بين عالم السكون والحركة ، والرغبة فى تخليصهما من التناقض .. ولن يكون ذلك إلا إذا انصهر الإنسان فى الداخل فى الكيان الأول ، فى الجسر العائم المتحرك بين الموت والولادة .

وبعد ،

فهذا قليل من كثير يمكن أن يقال عن عالم نجيب محفوظ المتسع العميق الأرجاء كالبحر . أردنا أن نقف فيه عند بعض ملامح الرؤى الإبداعية ، والاتجاهات الفنية عند كاتبنا الكبير ، وهى ليست إلا إشارات أرجو أن تكون قد لمست بعض أعماقه الفنية ، وأساليبه المتعددة والمتطورة، وبعض قسمات من فكره وفنه . فإن ارتياد أى باحث أو كاتب لعالم نجيب محفوظ بحاجة إلى مجلدات ، وإلى جهود متصلة للإحاطة والاستغوار . ويكفينا جرأة وشجاعة أننا خضنا عالم نجيب محفوظ، محاولين الجلوس تحت دوحة إبداعه الخصيب ، وهى دوحة باسقة دائمة الظلال والإثمار . وحسبنا من ذلك ما أصبناه من متعة ومن معرفة .

عالم فتحى الإبيارى القصصى

رؤية وتحليل

رافقت الأستاذ فتحى الإبيارى فى رحلة إبداعه الطويلة التى استمرت أكثر من ثلاثين عاما ، كما تابعته فى مسيرة حياته منذ أن كان طالبا فى كلية الآداب .. وعرفت فيه فهمه المتوقد للعمل الصحفى وكتابة القصة القصيرة، وكان فى كل خطواته متدفقا وهادرا كالمرج لايكل ولايمل ، يعيش الفطرة المندفعة بقواها الغريزية فى دفق عفوى وحيوى .. وكان فى أثناء هذه الرحلة الطويلة يدفع إلى من وقت إلى آخر بنماذج من إبداعه القصصى والنقدى .. ولمست هذه الغزارة فى الإنتاج وبعد أن تجمع لديه هذا القدر الكبير من الأقاصيص دفعه إلىّ فقرأتها بإمعان وإذا بى أجد لدى الإحساس بالكتابة والتعليق.

وأنا بطبعى لا أقصد لنقد عمل أدبى إلا بعد إحساسى بأن فيه شيئاً جديدا يحتم على أن أنعم النظر فيه للاستزادة من تذوقه . أما ما أشعر أنه عادى أو كاذب أو مقلد فإننى ـ عادة ـ لاأقف عنده ، فالنقد عملية استغوار وكشف ، والناقد لايستطيع بطبيعة الحال استغوار مالا غور له . كما لا يهتم بأن يكتشف أرضا يطرقها كل غاد ورائح.

قرأت أعمال فتحى الإبيارى القصصية فإذا أنا أمام قصصى لايعانى مخاضا عسيرا كما كنت قد خشيت .. بل وجدت نفسى أجابه موهبة صارعت نفسها وعاركت موضوعاتها وقضاياها فنمت واشتدت ونضجت ... وصار لها طابعها الخاص الذى يحتاج إلى كشف واستغوار.

وسأحاول هنا أن أضع يدى على أبرز الملامح والمظاهر التى تحدد اتجاهات عالم فتحى الإبيارى القصصى راجيا أن أكون قد اقتربت من الحقيقة ولم أجاوزها.

ولعل أول ملمح يشدنى ويسترقفنى فى هذه الأعمال أنها تؤكد ظاهرة هامة

وهى علاقة الكاتب بالواقع اليومى ، تلك العلاقة الوثيقة المتعددة الأطراف دائما ، ففتحى الإبيارى ليس مجرد كيان منفصل عن الكيانات الأخرى التى تجعل لوجوده معناه ، بل أن علاقته بالواقع اليومى هى علاقة بضميره وضمير مجتمعه وضمير أمته وضمير الإنسانية كلها.

والسؤال الآن هو هل هذه العلاقة محددة بالواقع اليومى ؟ أم أنها علاقة جامحة تتخطى الواقع بمفهومه الأولى ؟ فالواقع اليومى هو وقائع والحقيقة الآنية هى حقائق ، والإحساس الآنى هو أحاسيس لا يضبطها الزمن . والحياة على هذا النحو لابد أن تكون فياضة بالألم وحس الفاجعة .. كما تكون ملأى بالحب بأشكاله التى لاحصر لها.

وإذا حاولنا الإجابة عن هذا السؤال الذى يبحث عن كنه علاقة الكاتب الإبيارى بالواقع اليومى فإننا نقول :

إن تناول الواقع اليومى المحلى لايمنع تحقيق الشمولية ، فالكاتب لايمكنه فى نظرى أن يكون شموليا إلا إذا كان محليا أو بمعنى آخر إنه ينطلق من أرضه لكى يعانق المجموع . ولا خلاف على ذلك فالطبيعة الشمولية لايمكنها أن تتأتى إلا عبر التجربة المحلية الخصوصية قوميا وذاتيا . وكلما كانت جذور المرء أعمق فى أرضه كلما انتشرت هذه الجذور فى أرض الناس كلهم.

ولعل هذا واضح من قصص كثيرة مثل قصة « الضيف والحمقى » التى تكشف عن الواقع السلبى تجاه قيم روحية قد بدأت تتلاشى ويحل محلها تعلق بالحياة المادية التى تصرف الإنسان عن التأمل والتواصل والرحمة والعمق الإنسانى .ومثل قصة « بوسى » التى كانت رمزاً لمعنى التواصل والتعاطف الإنسانى الذى يفتقده المجتمع وفى مجموعة « قلب الحب » حيث يراجهنا الإبيارى بعالم دافىء تشعله علاقات حميمة ،كما رأينا فى قصة « بلا خوف » حيث تتلاقى القلوب أرواحاً قبل أن تتلاقى أجساما.

فى هذه القصص وغيرها نجد أن واقعية الكاتب اليومية لم تعد تقف عند البحث عن الشر ومنابعه ليبصر الناس بها وينقدها فحسب،بل أخذ يبحث إلى

جالب ذلك عن منابع الخير فى الإنسان ودواعى التفاؤل والثقة به ، هادفا من كشفه لهذه القيم أن يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تعيد للحياة توازنها..

فإذا انتقلنا إلى السمة الثانية لما سميناه بالواقعية اليومية فى عالم الإبيارى القصصى فإننا نتوقف عند ظاهرة ملموسة فى اختياره لشخوصه،فهو يختار أناسا يحيون فى عفوية قد تركوا الصرامة والوعى للمفكرين، ليعيشوا الفطرة المندفعة بقوتها الغريزية . وهم يحلمون أحلام اليقظة أحيانا ، يتلذذون بالوهم ، ويغنون ويكذبون ويلهون فالحياة شغلهم الشاغل كما هو الحال فى قصة « غرامة » التى تركز على عرض ممتع لشخصيتين : شخصية البائع المتجول المخالف وشخصية الشرطى، وكل منهما له موقفه الصارم النابع من تلقائية لا وعى فيها،كل يجرى فى عالمه يتصرف ويسلك كما تمليه الطبيعة والغريزة . وكذلك فى « نظرة حب فى المترو » حيث يطرح علينا الكاتب صورة من صور الحياة اليومية لمشهد الانتظار الطويل حيث يحتشد الناس واقفين فى ملل فى انتظار قدوم المترو ،ثم كيف يتدفقون بالعشرات وينحشرون لايجدون ثغرة ولا موضعا لقدم ،ثم تبدأ لعبة الكراسى الموسيقية كل يبحث عن مكان أو يتسابق إليه ، ثم كيف يكون التصرف داخل عربة المترو ، وكيف يجرى الحوار، كل ذلك فى فطرة مندفعة بقوتها الفريزية.

للواقع اليومى ألف وجه والإنسان مأخوذ بهذا الواقع ،والكاتب يقف أمام ما يدهمه من رؤية الاضطراب والتشتيت ، وإبداع الكاتب فى مواجهة هذا كله هو فى تسخير فنه فى بلورة هذا الواقع فى مصور رمزى تشع منه المعانى ، وهذا المصور لدى القاص هو فى القدرة على تكثيف التفاصيل التى ينتقيها انتقاءاً حذراً بارعا أشبه بانتقاء الشاعر للألفاظ.(١)

هذه هى تجربة الإبيارى فى تصويره للواقع اليومى، إنها الواقعية التى تحس ما فى الحياة من مظاهر التفجر الهائل العشوائى والأعمى،فيحاول الفنان أن يلتقطها يدعمها برؤيته للغوامض والمجاهيل ،ثم ينقلها إلى الورق فى شكل شظايا مشحونة وهذا هو سر براعة هذه القصص القصيرة.

وفى داخل هذا الإطار إطار الواقعية اليومية يحتل الحب والمرأة جانبا كبيراً فى إنتاج الإبيارى القصصى بل إن الموضوع الأساسى لإحدى مجموعاته هو الحب الذى يقع فى ست قصص قصيرة.

والحب لاينساه الإبيارى، وكيف ينساه ؟وهو أهم عاطفة فى حياة الناس. إنه الوقود الذى يجعل الاستمرار ممكنا . إذا انتهى الحب فى حياة الإنسان انتهت حياته الحقيقية ، وأصبح كسيارة وقفت على قارعة الطريق لنفاذ وقودها .ولكن الحب فى مجتمعنا مخنوق ، وكثيراً مانعبر عنه بالآهات ، وكثيرا ما نحجم عنه خوفا أو هروبا أو تخاذلاً أو عجزاً . مع أنه هو قوة التحرر فى الإنسان ، ولكنه فى مجتمعنا صراع بين قوى التحرر والاستسلام والخنق .. إنه القوة التى تدفع حركة الإنسان من الداخل إلى الخارج أى تخرج مكنونه وتطلقه فتعين على حركة الإنسان ودفع طاقته إلى الإيجاب ، ومن ثم فهو قوة تجعل الداخل والخارج على اتصال خلاق حيث يتفاعل الداخل والخارج

والذين لايتحقق لهم الحب على هذا النحو الأخير فلا شك أنهم يكابدون من العذاب الكثير لأنهم يعجزون عن إقامة ذلك الجسر بين الداخل والخارج.

وليس الحب عند الإبيارى وقفا على المعنى المألوف الذى هو تعلق شاب بفتاة بل هو نهاية تنتهى عندها المرأة بعد أن ذاقت كل ماتشتهى.

وتختلف النساء فى قصص الإبيارى فليست هناك امرأة تعوض عن امرأة أخرى وكل امرأة مختلفة ، وإذا تكرر الشكل فإن الشخصية لا تتكرر .. وإذا اختلفت النساء في القصص فلا يعنى هذا بالضرورة أن المؤلف لم يجد المرأة التى تحقق كل الصبوات وكل النشوات ،فهن قد يشتركن فى صفات معينة رغم ما يشتركن فيه من الجاذبية. ولكن الأهم.هو التباين فيما بينهن ..وأنا أعتقد أن شخصية الإبيارى قد كان لها تأثير فى قصص الحب عنده ،فهو من الذين ينطبق عليهم القول بأن وعى الطفل يبدأ عنده أولاً لأمه ثم للحبيبه ، ثم لفكرة الأرض أى الوطن بكل مافيه من معنى.

أما أدوات الإبيارى الفنية التى يعتمد عليها فى التعبير والبناء فهى كثيرة نقف

عند أهم عناصرها الفاعلة.

وأول هذه العناصر هو الإدراك ... الإدراك الدقيق الحاد الذى يضع القارىء شيئا فشيئا فى قلب الحدث أو الموقف الذى يسعى الكاتب إلى تصويره. عينه لاتغمض ولكنها أيضا لاتتشتت ، وانما هى تركز وتنتمى وتسعفها فى الوقت نفسه حواس الكاتب الأخرى حيث نجد لديه القدرة على التقاط أصوات الناس وأفعالهم ولغتهم وتصرفهم . ورغم اختياره الفصحى فى معظم حواره فإنه يستخدم العامية ، ويحسن ملاءمة اللغة لشخصية المتكلم معبرة عن طبيعته ونفسيته وسذاجته وعفويته. ولعل هذه هى الظاهرة التى شدت انتباه الكاتب الكبير محمود تيمور الذى رافقه كاتبنا زمنا وتعلم منه وصاحبه فترة غير قصيرة. فقد قال عنه تيمور وقد لمس تلك الصفة المميزة للإبيارى والتى تتمثل فى إدراكه الحاد للأشياء وحسن التقاطه لها . قال تيمور:

« على أن ومضات الإبيارى فى قصصه القصيرة جدا ، تحمل إليك فى وهجها الساطع أدق الملامح والسمات ، وأخفى العواطف والمشاعر وتدلك على أن صاحبها يتميز بناحيتين أصيلتين : ذكاء الملاحظة ، وبراعة الالتقاط ».

أما الظاهرة الأخرى الواضحة فى بناء الإبيارى للقصة أنه لايهتم كثيرا بالصيغة التقليدية أو البناء الهرمى المعروف أى التدرج من البداية إلى الوسط والنهاية، أو الحرص على دراسة الشخصية التى يطرحها أو الوصول إلى حبكة قصصية.فالقصة القصيرة من أكثر الفنون الأدبية تحررا وتفلتا من هذه القواعد والإبيارى قد طرح عن كاهله هذه القيود والتزم بالأصالة الفنية الموحية، فهو حريص فى سرده للحدث وفى اعتماده على الحوار حريص على العبارات المشعة وهذه ناحية هامة أراها ضرورية فى كتابة القصة القصيرة. فلو أن كاتب القصة القصيرة قال شيئا يجعلك تفتح عينيك وأذنيك ولو مرة واحدة كل صفحتين أو ثلاث لكان فى ذلك غنى له وللقارىء وللقصة التى يكتبها.

هذا هو منهج الإبيارى فى العرض والبناء ،ويتلخص فى ألا تتطرق الرتابة أو الملل إلى السرد ، والحرص على الحوار الموجز المشع والمتلاحق فى سرعة غير

مخله، وملاءمة الحوار للشخصية ، وهو دائما حوار المتحدث لا إنشاء الأديب . فحواره يعكس طبيعة شخوصه على تباين حرفهم وأخلاقهم وطبقاتهم ، لذلك فإن لكل قصة لديه طعما ، ولكل شخصية وجودا مدركا ، ولكل حدث صوتا مسموعا.

ونضيف بعد هذا عنصرا آخر من عناصر الأداء عند الإبيارى وهو عنصر السخرية التى تنبع من طبيعة رؤيته للحياة . وهى رؤية ساخرة تتجلى فى أن الحياة هى باعثة الحيرة والحبور أو البهجة فينا ،وهذه ظاهرة منتشرة فى فن الإبيارى وفى رؤيته التى تنتهى عادة بالحيرة الساخرة على نحو مارأينا فى كثير من قصصه ،وعلى الأخص فى «سرير من ثلج » وقصة « بلا نهاية ».

وثمة جانب آخر يحس فيه الكاتب بسخرية جارفة من الحياة والقدر ، وأعتقد أن هذا النوع من السخرية هو الذى يمنعه فى أكثر أقاصيصه من دفع أبطاله إلى الحركة والفعل،فهو يراهم على الأغلب منفعلين لافاعلين. وثمة قصص نرى فيها مجالا يدفع الشخوص إلى التصميم والفعل ولكن حتى هذه تبقى السخرية هى الطاغية ... إنها حيرة النفاق وحبوره فى ذات الوقت.

على أننا فى النهاية يجب أن نعترف بأن الذى يشدنا فى هذه القصص ويجعلنا نقبل عليها أنها أخذت لنفسها طريقا أغفلناه، وعالما لم يشغلنا كثيرا فى فترتنا هذه التى سيطرت فيها نظريات الوجود وتيارات مختلفة مما هو واقع بين أيدينا ،يجرى فى حياتنا وأيامنا ،غفلنا عما هو مباشر وعنيد وباق وينضح دائما بجمال غير معقد ولا فلسفى أو عقلانى..

الذى يجعلنا نعجب بقصص الإبيارى أنها تؤكد على حياة غرائزها الإيجابية أهم من أفكارها الفلسفية المعقدة ، فالداخل إلى هذه المجموعة كالداخل إلى قاعة من قاعات التصوير التى لاتعج بصور المشهورين ولاصور الحسان ولاصور صانعى التاريخ . إنها صور البسطاء الذين نراهم فجأة فنضطر إلى الاعتراف بحقيقتهم ، إنهم أبناء الحياة وصانعوها فى نفس الوقت بهم تزدحم الشوارع وتنضج المزارع وتسير السيارات والقاطرات.

أما المفكرون فهم فى واد آخر يشققون النظريات ، ويقلقون بينما هؤلاء يعيشون الواقع والوهم بعنف بريء، ولايهتمون بنظريات الدنيا كلها ولايقولون لها حتى صباح الخير. وهم رغم ذلك صانوا الحياة ، أو قل هم مادة الحياة بخيرها وشرها.

محمود حنفى

رواية حقيبة خاوية

قبل أن أعرض لرواية حقيبة خاوية بالتحليل والدراسة أود أن أقف معكم أمام حقيقتين هامتين وأراهما ضروريتين :

الحقيقة الأولى نابعة من أن المؤلف صديق عزيز ، وشخصية أثيرة غنية تدعوك إلى الإعجاب بها على المستويين الشخصى والفنى على السواء . والسؤال الذى أطرحه مقدما هل هذه الصداقة وهذا الإعجاب اللذان أسبق بهما كلامى يعتبران حاجزا أو عائقا، أو كما يقول المصطلح الشائع حجابا بينى وبين الرؤية الموضوعية والنقد المنهجى للعمل الفنى ؟

أنا شخصيا أقول لا ، فليس إعجابى بالكاتب عائقا أو حجابا عن الوصول إلى الحقيقة المجردة . فالنقد أولا ليس بالضرورة تجريحا أو تصيدا للأخطاء والعيوب ؛ وإنما النقد عملية استغوار وكشف ،وأنا بطبيعتى لا أستطيع استغوار مالا غور له. وأعترف أننى حتى الآن لم أقصد لنقد عمل أدبى إلا بعد إعجابى به وإحساسى بأن فيه جديدا يحتم على أن أنعم النظر فيه للاستزادة من تذوقه. أما ما أشعر بأنه شىء عادى أو زائف أو مقلد فإننى لا أقف عنده. والنقد كما أراه يجب أن يتناول العمل الفنى [illegible]

[illegible]

الفنى الذى أمامى [illegible] suspen-

sion of disbelief أى يجب أن [illegible] أمام الأثر الفنى ، وأن

أعرض نفسى لقوة هذه المادة التى بين يدى ثم أزنها وأفحصها ، فالأدب لايتطور إلا بالجديد وغير المألوف ـ ومهمة الناقد هى الدفع مع المؤلف بهذا الجديد وغير

---

(٩) محمود حنفى يكتب الرواية والقصة القصيرة ، وقد نال جائزة الدولة التشجيعية فى الرواية.

المألوف نحو النقطة التي يصبح عندها ذا مغزى للقارىء وعصره. هنا بعض ما أعتمد عليه في النقد ولعله لايفسد الحقيقة أو يشوهها.

الحقيقة الثانية التي حرصت على أن أتقدم بها هي أنني أدركت فيما قرأت في السنوات الأخيرة أن الجزء الأكبر مما يكتب بالعربية اليوم ، وبخاصة في الرواية العربية يبدو هشاً لاعضل له ولاعصب . لقد ظهرت في السنوات الأخيرة روايات كثيرة يبدو أن مؤلفيها يستدعونها بسرعة وتداعي احلام النهار.

فقد كان رد الفعل الذى طرأ على عالمنا بعد شيخوخة الرعيل الأولى من كبار الكتاب أو موتهم أن تمثلت الرغبة في مجاراة روح العصر في آلاف الصفحات التي راحت المطابع تقذفها حاملة أدب التسلية ، أدب التمويه على الحياة دواخل النفس ، إرضاء لجماهير القراء من أنصاف المتعلمين الذى تعاظم عددهم في الأقطار العربية بانتشار التعليم وفي . اعتقادى أن السبب الأول في هذه النكسة افتقار الرواية للموضوع الكبير إذا صح استخدام هذا التعبير ، وأعني بالموضوع الكبير أن تنبثق الرواية عن حس الإنسان المأساوى بالحياة.

ولعل آداب الغرب من مآسى اليونان ايسكلوس وصوفوكليس وغيرهما إلى روايات وليم فوكنر هي التي تؤكد هذا الرأى . وليس معنى هذا أن تبقى الرواية العربية استمراراً للرواية الأوروبية مع اعترافنا بأن الفن الروائي الذى نعرفه اليوم هو فن أوروبى قد تكون له جذور في ألف ليلة كما تكون له جذور في القرآن والتوراه والانجيل . ولكن تطوره من روايات دوستوفسكى إلى جيمس جويس إلى فوكنر إنما هو تطور في خط واحد هو خط المأساة ، والمأساة هنا هي تصوير الفرد وهو يجابه القوى الكبرى مهما لبست هذه القوى من أقنعة . إنها تصوير للشخصية الإنسانية في مجابهة ضمن إطار الحدث .. والحدث عادة ما يكون وسيلة لتحديد معنى المجابهة والسمو الإنساني والبحث الذى يواجهه الكاتب أو الشخصية معا .هو بحث في متاهات المجتمع ـ متاهات المدينة . وفي عصرنا الحديث تحول البحث إلى متاهة هي رمز للمتاهات الأخرى : متاهة النفس والدماغ والوعي واللاوعي وفي هذا البحث مهما تعددت صنوفه فإن المجابهة دائما تتحقق على شفا المأساة.(١)

(١) الرواية العربية والموضوع الكبير ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ الرحلة الثامنة ص ٦٩ وما بعدها.

ورواية « الحقيبة الخاوية » هي من هذه الأعمال التي جعلت موضوعها منبثقا من حس الإنسان بمأساة حياة إنساننا المعاصر. فقد استقر في ضميرنا منذ أن ارتفع وعي بعضنا أن الأدب المُقنع هو ذلك الذي يصور الحياة ويشتبك بتفاصيلها اليومية، فيعطينا وجه الحياة وصوتها ولون ثيابها وأسلوب معيشتها كما يكشف عن كوامن النفس إزاء متناقضات العصر وأزماته ، وتغير القيم فيه واختفاء الروح الحميمة الدافئة التي هي ملاذ الإنسان في عصر تعصفه نوازع شريرة.

هذا هو هدف محمود حفني البارز بل هو خط الفعل الرئيسي في روايته « الحقيبة الخاوية » ، القضية الأساسية هي أن ننزع إلى فهم النفس والإنسان واختراق أزمات الحياة ومعاني الظلم والقسوة والشر والتعبير عن حاجتنا إلى الحرية والعدالة والحب.

ولقد فطن محمود حنفي أن فترتنا هذه الأخيرة كانت من الناحية الروحية فترة مضطربة التوازن على الرغم من النمو الاجتماعي والسياسي.

ونجاح محمود حنفي ــ في رأيي ــ ينحصر في أنه استطاع أن يتجاوب ديناميا مع هذه الفترة القلقة اليائسة، وأن يرتفع إلى مستوى اللحظة فتأثر بهذه الدينامية السياسية والاجتماعية بالشكل المطلوب واتصل جذورا وفروعا ، رمزاً وتجسيدا بالتجربة الكيانية الضخمة والخطيرة والتي نمر بها اليوم أفرادا وجماعات.

ولهذا نرى الكاتب منذ أول لحظة إلى آخر كلمة في روايته أمام هذا التخبط والقلق وتضعضع القيم في وجه تيارات عديدة أيديولوجية وفكرية وسياسية واجتماعية . ويعقد البطل العزم على المقاومة مقاومة هذا الطوفان أو قل هذا الطغيان فيشدد على حريته وفرديته ونقاوته وسلامة قيمه، ويركز همه على دخائل نفسه دفاعاً عن حريته الذهنية والعاطفية.

وهكذا نرى الراوي طول الوقت في حال يرثى لها من البلبلة والضياع وفقدان الثقة واليأس من مقاومته تيارات عاتية أقوى من طاقته وقدرته . يتخللها فترات صحوة ومحاولات من الرفض والثورة والمقاومة ، فترات يثور فيها الكاتب على هذه الاعتداءات الصارخة على أقدس المقدسات، وعلى عبثية الحياة وتفاهتها، وعادات

النفس والشح واللامبالاة ، وتقديس الماديات . وكان كل ذلك على حساب الإنسان الذى هال الكاتب أن تمحى صورته ومعالمه.

وهذا هو الذى يحز فى نفس الكاتب ويؤرقه طول الوقت فهو لم يستطع أن يستجيب لهذا التحول فهو يرفضه ، لأنه يرى أن الذى يمكن الكاتب الصادق من الكتابة الصادقة هو إيمانه بأن قيم الحياة الإنسانية العامة لابد أن تكمن وراء مظاهرها الوحشية . وأن الشروط العامة للحياة التى يؤمن بها الأدب والفن إنما تكمن فى عالم يؤمن الناس فيه بأن الذى يحدد القيم الكلية النهائية ليست هذه الظواهر الوحشية . تلك هى الأزمة المأساوية التى وجد الكاتب نفسه غارقا فيها ، وهذا هو الفزع الذى أصابه خوفا على قضايا تعتمد على سلامة الإنسان : تلك القضايا التى تتعلق بالروح والوجود والطبيعة البشرية ، ومكانة هذه ومصيرها فى عالم مهدد بالقضاء على ثوابت يرتكز عليها تكوّن العقل وسلامة الإنسان.

وأبدع مافى كتابة هذه الرواية إصرار الكاتب وتنبهه لكل هذا ومواجهته له بكل إصرار وعنف بالكلمة اللاذعة والنقد الحر. فكل مايراه من زيف وفوضى تواجهه يقف دونها وإن عجز عن تغييرها ، فكان حريصا على أن يكشف سر الأكذوبة فى حياتنا الجديدة ، وذلك بتحليل الموقف السائد فى حياتنا ومجتمعنا المعاصر . ولم يتم هذا من خلال تعريته لموقف أصدقائه إسماعيل ، وعلى ، وعبد الحميد من شخصية عادل الذى كان له موقف خاص أراد أن يتحرر فيه من سلطان القهر وعبوديه الإنسان ، فتعذب ولاقى صنوفا من العنت فى حياته ، مصراً على الصمود والمقاومة حتى مات وحيدا . ولم يجد من أصدقائه وقفة عون أو وفاء أو حتى تقدير لموقفه الصلب المبنى على قيم يؤمن بها ، لأن الحياة كانت قد جرفت هؤلاء جميعا ، وأرغمتهم على مسايرة الحياة والاستسلام لها والتهاون معها. فاكتسبوا الفهلوة وقبلوا الكذبة وهزءوا واستخفوا بأخيهم الذى مات واقفا مؤمنا بموقفه من الحياة الجديدة . أقول لم يتم هذا فى تعرية موقف الأصدقاء من صديقهم عادل وانما تم بكشف وتعرية الحقائق فى كل جزئية كان يقف الكاتب أمامها ساخرا ناقدا وباكيا.

وثمة جانب آخر يمثل خيطا ممتدا على طول الرواية وهو خيط سر، استخدام القوة المادية أو المعنوية لقهر الفرد ، وفرض الرأى عليه بحيث يتم تحويله فى النهاية إلى مجرد تابع لنظام سياسى أو اجتماعى أو دينى أو أسلوب شائع . ظلت فردية الفرد هى شغل الكاتب الشاغل ،لذلك كان هناك هذا الخيط الرفيع الممتد فى ذكاء، والذى يظهر الفرد مطاردا من المجهول،فكثيرا مانرى دوافع هروب الفرد ، وانعزاله مجهولة الأسباب .كما أن ودوافع العدوان عليه ومطاردته عديدة وغير محددة وقد تصل إلى حد التناقض والإلغاز . واحيانا يظل الاتهام المسلط على رقبة الفرد غير محدد الهوية الاجتماعية والأيديولوجية . وعلى الرغم من ذلك فإن فن محمود حنفى يظل مختلفا تماما عن بيكيت ومعظم كتاب مسرح العبث ، والأحداث عند محمود لاتدور فى عالم مجرد كل التجريد أو خيالى أو حلمى ، وهى بالتأكيد ليست تهويمات خيالية قد يستخدمها عقل موتور أو مريض . أحداثه دائما ممكنة الحدوث ، وهى مأخوذة من الواقع القريب الواقع اليومى المعيش ، وشخصياته رغم غموض دوافعها أحيانا تظل ملتصقة بهذا الواقع ، وتظل الشخصيات منطلقة من واقع معروف وملموس للقارىء.

أما لغة الكاتب فهى لغة حية بعيدة عن المدخرات اللفظية أو المخزون فى الذكرة، بعيدة عن مضايق التراكيب المصطنعة . لغة رشيقة خفيفة الوزن لوحتها شمس الفكر وشمس الحرية فيها صفاء نفسه ولهفته الدائمة لروح الطهر والصدق التى عكستها التصاقاته بالطبيعة ، التى كثيرا ما يلجأ إليها لتصفو نفسه . كما أنها قادرة على أن تحمل كل ما يقبع فى النفس من مشاعر هائجة أو هادئة مرة ، أو حلوة ساخرة لاذعة أو هنّية لينة فضلاً عن أنها لغة تستجيب له طواعية ليس فيها حشو أو مبالغة ، تميل إلى التحليل الهادىء النافذ القادر على بسط كوامن النفس وتعرية الحقائق.

أما عن البناء الفنى للرواية فإنه جديد هو الآخر ، فهو لايلتزم بتقاليد الرواية بالمعنى الحرفى للكلمة. فالكاتب يبدأ بحدث عادى ولكن يصوره بطريقة تجعلنا نشغل به طول الوقت ، حدث لم يتم ، يظل الكاتب والقارىء الاثنان معا معلقين بهذا الحدث العادى حتى نهاية الرواية ، ويبقى القارىء فى أثناء الرحلة من البداية

إلى النهاية فى انتظار إتمام الحدث أو إنهائه ،بطريقة يسيرة سلسلة تثير انتباهنا إلى النهاية ، بدون زحمة فى الأحداث أو رغبة فى تطوير الحدث وتعقيده بالمعنى التقليدى . ويمر فى أثناء ذلك الكثير الذى يقف أمامه الكاتب أو ينطلق من خلاله لكى يفرغ كل مالديه دون ضجيج من الصراع أو من الأحداث .فالرواية تطلعك دائما على آفاق مجهولة من التأمل والفكر والنقد بوثبات بارعة أشبه بوثبات الأريحية الشعرية. فالحدث أقل بكثير من القصة التى يرمز لها أو يوحى بها وهو كثيرا مايتوارى أمام مايفسح الكلام فى عوالم النفس ويكشف من الآفاق والآماد.

إن روعة الكاتب أنه يصنع من هذه الأحداث الصغيرة ، أو قل من هذه الخامات البسيطة والقليلة مادة أخرى جديدة ، ويهيىء منها هيكلا قائما للعصر وللبنية الاجتماعية وللناس . ثم هو ينفخ فى هذا الهيكل من روحه فإذا هو كائن سوى يحيا ويتنفس . فهو فى عملية الخلق والتكوين لايتجه إلى السرد الكثير ولا إلى الجمع أو التسجيل أو التدوين ، وانما همه أن يفاجئك بالمجهول فى النفس الإنسانية أو الحياة فى لمحات ذكية وسريعة ولكنها نافذة.

ولايدور كثيرا حول طبيعة الشخصية التى يقدمها ، وانما يهتم اكثر بأن يجعل الشخصية ، من خلال خيوط سريعة ، تقف أمامك نابضة شاخصة بسماتها وزيها ومزاجها ، وهذا آثر عنده بكثير من جمع الحوادث حول شخصيات روائية.

والكاتب لايلجأ إلى الصراع الرومانتيكى الذى يتحتم أن يكون صراعا ماديا أو صراعا عاطفيا جسديا ، فلم يشأ أن تحتكر روايته صراعات عاطفية حسية أو جسدية ، فروايته رواية الرجل المفكر الذى ينقل الصراع من مجال الجسد الى مجال الفكر . لذلك بعدت روايته عن الخفة والضجيج ، ولذلك تمثل عنده الفعل الإنسانى بشكل يعكس تباين الشخصيات وصراعهم بحكم كونهم وحدات من مجتمع طاغ ، لابحكم كونهم أفرادا استقلوا بوجودهم . من ثم جاء صراع الكاتب صراعا هادئا يتناول مشاكل المجتمع يعتمد فيه على شخوص تمثل وجهات نظر متباينة مستعينا على ذلك بقوة الحوار ومهارة العرض.

وبعد ، فهذه لمحات قصيرة أرجو أن تكون قد أعانت أو شوقت أو أضاءت أو كشفت عن حقيقة.

رابعا : النقد الأدبى

قضايا النقد الأدبي الحديث

تهتم هذه الدراسة بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بقضايا النقد نظرا وتطبيقاً ، وما يتصل بها من مسائل كثر فيها النقاش ، واحتدم الجدال، وتشعبت فيها الآراء حتي كاد دارس النقد في أيامنا هذه أن يضل وسط تيارات عديدة من النظريات والمباديء.

وواضح أن الخطر ليس في كثرة المباديء والنظريات ، وتعدد المذاهب والنزعات التي تثير بين النقاد الكثير من الجدل والمناقشة ، فإن ذلك علي النقيض قد يكون علامة صحة ، ودليلاً علي مدي الثراء الذي يحقق النشاط المتشعب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث.

ولكن الخطر الحقيقي هو في أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحقة ما يوضح أمامنا الرؤية، ويجعل سبيلنا للنظر والفهم والحكم سليما مأمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالرجوع إلي النظرة الموضوعية التي تفسح صدرها لكل المعارف علي ألا تستعبدها هذه المعارف. من هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محصولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا علي الاستفادة من هذه المعارف وتكيفها مع اختلاف الفصول والعصور واتجاهات رياح الفكر والذوق.

فليس بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور ، وأمضي في الحركة .. وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي . وذلك بحكم طبيعته من ناحية ، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لاتعرف الثبات والجمود من ناحية أخري.

فكثيراً ماتختلف أحكام النقاد تبعا للمسائل التي تشغل بالهم ، وكثيرا ما تختلف أذواق أمه عن أمة . ، بل كثيراً ماتختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من

جيل إلي جيل . فإذا أضفنا إلي هذا أن موضوع الأدب لايمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة فقد أصبح لزاما علي دارس الأدب والنقد أن يكون قادراً علي متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والأدباء . والأهم من ذلك أن يكون علي وعي كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه علي حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه ، والعمل علي إثراء التجارب الفنية لآداب أمته وتطورها .

ولعله من الضروري قبل أن نخوض في دراسة أهم ما طرحه النقد الحديث من قضايا أن نقف وقفة نحاول أن نتفق فيها معاً علي أبرز العناصر أو الخصائص التي تميز الظاهرة الإبداعية ، والتي تعتبر أسساً ثابتة وعامة تصدق علي الماضي والحاضر وتتفق وطبيعة الفن الشعري الذي سنجعله أساس هذه الدراسة . وعلي الرغم من إدراكنا لصعوبة الاتفاق علي القضايا النقدية والفنية فإننا نعتقد أن تحديد الإطار العام لعملية الإبداع الفني هو أحد الأسس الهامة التي تتوقف عليها صحة القضايا والأحكام المرتبطة بالأدب والنقد علي السواء . كما أنه لايخفي أن تحديد عناصر الإبداع الفني كان هو الآخر من أهم منجزات الفكر النقدي الحديث.

وأول ما نحاول طرحه في تحديد هذه الأسس العامة أن نفرق بين مايسمي بالقضايا العلمية والقضايا الفنية : إذ عن طريق هذا التفريق قد نستطيع تحديد مجال هذا النشاط الفني وتمييزه عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى.

فإذا نحن قلنا مثلاً أن زوايا المثلث تساوي قائمتين أو أن سرعة الضوء تساوي كذا درجة في الثانية أو أن جمع واحد وواحد يساوي اثنين . فإننا نستطيع أن نسمي هذه حقائق ، ونستطيع أن نقول إن من زعم شيئاً مخالفا لها غض من نفسه أمام العقل.

فإذا أعدنا تأمل هذه الحقائق استطعنا أن نستخلص حقائقها المميزة لها في الآتي

أولا : أن الذي يحكم علي صدقها أو كذبها كونها مطابقة للواقع أو غير مطابقة له.

ثانيا : أن معايير الحكم عليها لاتترك مجالاً للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتتمايز من شخص إلي آخر . ومن ثم فنحن جميعاً نتفق علي صحة الحقيقة العلمية ونسلم بها.

وثالثا : أن معايير الحقيقة العلمية تكتسب صفة العموم لما لها من واقعية يؤكدها المنطق وتثبتها التجربة العلمية.

ومن هنا كان العلم موضوعياً وليس ذاتياً أو شخصياً ، ومن هنا جاء اختلافه عن الفن إذ الفن كما يقول « لالاند » هو نقيض الإنتاج الآلي[1]. ولأنه ثانياً نتيجة مافي الإنسان من تباين وفردية بل إن قيمة الأثر الإبداعي لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين وتلك الفردية مظهرين واضحين في الأثر الفني . ذلك لأن التجربة الفنية هي نتاج ما في الفنان من تباين أي نتيجة مافيه من فردية وأصالة ، ولأنها تجسد لحظة شعورية لإنسان تجاه موقف أو رؤية خاصة . ومن هنا جاءتها صفة التباين أي أن كل تجربة فنية هي عالم خاص جداً ، وحالة فردية بكل ما في الكلمة من معني ، حالة تكشف عن رؤية وتصور وتوتر وإيقاع وملامح تنتمي لشخص بعينه ، لهذا كانت الأصالة التي هي سمة أساسية من سمات العمل الفني الصادق والمبتدع ، ونعني بالأصالة مجموعة الخصائص التي تميز إنسانا عن إنسان أو شعبا عن شعب.

ومن هنا كان العنصر الشخصي الذاتي هو الذي يميز الحقيقة الفنية عن الحقيقة العلمية ، ويجب أن نعترف أن هذا العنصر الشخصي هو الأساس الفارق بين التجربتين.

ودليلنا علي ذلك أن الذي يبحث عنه الناقد في أي عمل فني هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها علي الدوام.

وليس معني الحيوية والطزاجة أن يكون الأدب حديثاً في التاريخ ، ليس هذا هو المقصود بطبيعة الحال ، فقد يكون الأثر الفني قديما في التاريخ ومع ذلك تبقي له

(١) ثلاث محاضرات في الفلسفة ص ٢ ، ٣.

هذه الحيوية وتلك الطزاجة علامة ظاهرة وباقية تتخطي حدود الزمان والمكان ، لأن مايولد حيا وجديداً وطازجاً في مجال الفن يبقي كذلك علي الدوام . فقد يكون عمر القصيدة ألف عام وتبقي أثراً فنياً خالداً له حيويته وطزاجته كأنه ابن اليوم.

وتأسيساً علي ذلك لايمكن للغة في الشعر أن تكون مجرد وسيلة لنقل الفكرة من متكلم إلي سامع أو قاريء ، كما لا يعقل أن تكون مجرد إبلاغ أو إنباء أو تقرير ، وبالتالي فهي ليست اللغة المنطقية العقلية الصرفة ، وانما اللغة في الأدب خلق فني في ذاته طاقة تعبيرية تشكيلية فنية تتسم بالإيحاء والرمز والتصوير والإيقاع والإحساس والفكر في وقت واحد ، هذا إذا فهمنا اللغة في كامل رحابتها بوصفها مستودعا لهذا كله.

ومن هنا كان الحكم علي صدق اللغة في التعبير الفني حكما لايستند علي مطابقة حقائقها علي الواقع أو عدم مطابقتها له . وانما الصدق في اللغة الفنية أو الشعرية ينهض علي مدي مايكون من تواؤم واستجابة بين التجربة التي تضمنتها قطعة من الأدب ، وما يحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع . أو علي حد قول « ألدوس هكسلي » : (عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول حينئذ هذه القطعة من الأدب صادقة)(١).

وهنا يفرق النقد الحديث بين مايقف في النصوص الأدبية عند حد التعبير الصادق والعواطف المشبوبة ، والاكتفاء في الأثر الفني بما يهز القاريء ويؤثر فيه ، وبين نصوص أدبيه تتجاوز مجرد التعبير عن العواطف أو مجرد إثارة الإنفعالات والأحاسيس ، فهذه من أبسط الأمور، بل إن أرخص أنواع الأدب يستطيع أن يثيرها ؛ هذا فضلاً عن أن الفن ليس مجرد عاطفة أو انفعال تُ يد أصيل وانما الفن خلق وليس تعبيراً ، وهذا هو ما انتهي إليه الفكر النقدي الحديث ، فعلي الرغم من أن الفن هو في أصله إدراك عاطفي للحقيقة وعلي الرغم من أن تقديرنا المبدأ الذي يقول بأن العمل الفني هو تجسيد للحظة شعورية ، وعلي الرغم من أن العاطفة أو

---

(١) A Book of English Essays, London,

الانفعال مصاحب لعملية الإبداع وكذلك مرافق لعملية النقد ، علي الرغم من كل ذلك فإن معيار الجودة في الفن لايكون لما فيه من قوة الإثارة، بل لما فيه من تفرق التعبير وكيفيته والقدرة علي الابتكار والإبداع فيه ، فالشعر لايكون شعراً حقاً إلا إذا ارتفعت فيه القدرة علي السبق والابتكار والخروج علي المألوف وخلق العلاقات الجديدة التي تصدم القاريء وتهزه لما تحتويه من عناصر الدهشة والجدة.

لهذا لم نعد اليوم نجد من يقيس الأثر الفني بما فيه من تأثير نفسي أو عاطفي أو بمدي ما يتركه في النفس من أثر أو من لذة، ولكن لما فيه من علاقات أو تشكيلات فنية جديدة . تلك هي الإضافات الحقيقية التي ترتفع أو تنخفض بالأثر الفني ، لذلك فإن الشيء الوحيد الذي يحدد القيمة النهائية لأي أثر فني كونه فناً لا عاطفة ولا لذة، أو فكراً أو فلسفة أو مجتمعاً أو سياسة فالفن يحتوي هذا كله ، ولكن لابد أن يتحول أي محتوي ،كائنا ما كان، عن طبيعته التي كانت له ويصبح فنا . فالفكر يتحول إلي الفن وكذلك الفلسفة والمجتمع والسياسة وكل ذلك يتخلي عن طبيعته التي كانت له ويصبح عملا فنيا.

ولقد فطن بعض شعرائنا الأوائل إلي مثل هذه الحقائق ، فهذا بشار بن برد قد سئل مرة : « بم فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه ؟ فقال : لأني لم أقبل كل ماتورده عليّ قريحتي ، ويناجيني به طبعي ، ويبعثه فكري .. ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء ، فلا يكفي أن يعبّر الشاعر طبعياً ، بل المهم هو كيفية تعبيره ».

وهنا يفطن بشار إلي حقيقة هامة تتفق مع ما انتهي إليه النقد الحديث من حقائق فالطبع وحده لايتضمن القيمة الفنية ، وليس مجرد التعبير عما يجيش في النفس من مشاعر هو هدفه، بل الهدف هو كيفية التعبير: أي قدرة الشاعر علي أن يطرح أمامك فناً جديداً ودنيا من الإبداع لم يسبقك إليها أحد ، دنيا خاصة بك ، دنيا مختلفة عن دنيا غيرك ، فالشعر ليس عاطفة تجيش بها النفس ، بل هو إخضاع التجربة العاطفية لصورة فنية ولشكل جمالي قادر علي تحقيق الأصالة الفنية ، ومن هنا كان الشعر هو البحث المستمر عما هو جديد ، أو قل هو انشغال الشاعر بعالم

ينجزه غيره أو بما يمكن أن يسبق به عصره ، وهذا ما ردده المتنبي بعد بشار حين حدد مفهوم الإبداع بقوله :

أنا السَّـــابِقُ الهَــادِي إلي ما أَقُــولُهُ

إذِ القَــولُ قَبـلَ القَــائلينَ مَقُــولُ

فالمتنبي يسبق غيره ولا يقلد أو يكرر ماقاله السابقون عليه ، ومن ثم فهو يبغي الأصالة من ناحية ، ويهدف إلي الجديد المبتكر ، الذي هو صوته المنبعث من داخله، من حسه ، من إيقاعه ، من خبرته ، من نشوته، من قريحته لامن ذاكرته — من ناحية أخري.

« فانت لن تكون شاعراً إلا إذا صدرت ألفاظك من أعماق النفس ، وكتبت ماتحس به يداك. وما تذوقه شفتاك وما تراه عيناك ... وانس عشرات العبارات التي ألفتها أذناك وحشوت بها ذاكرتك لأن هذه الألفاظ قد أصابها العفن .. ولاتنس أن تنظر للحياة من جديد فإنك ابن اليوم .. ابن الحاضر .. ابن اللحظة .. واللغة لا تتجدد إلا بتجدد الحياة ، وعندما تشارك في تجديد اللغة فإنك لاشك ستشارك في تجديد الرؤية وتجديد الحياة» .(١)

ومما هو مرتبط بهذه القضية في الفكر النقدي الحديث ما نادي به كولردج في ثاني دليل عنده علي العبقرية الخلاقة عند الشاعر ،وذلك حين نبه إلي الفرق بين التجربة الشخصية المباشرة ، والتي يصدر عنها الشاعر حين يقع له هو شخصيا حدث ما أو حين يمر بتجربة نابعة من موقف خاص أو شخصي ، وبين التجربة التي تتجاوز حدود الذات المباشرة إلي حدود إنسانية عامة . فقد فرق كولردج بين نوعين من التجارب ، تجربة شخصية مباشرة ، وتجربة تتجاوز حدود الذات إلي حدود الذوات الأخري . وجعل الثانية هي محك العبقرية الخلاقة.(٢)

فلابد للشاعر إذا أراد أن يكشف عن عبقرية أصيلة « أن يختار موضوعات نائية

---

(١) الحرية والطوفان ـ جبرا ابراهيم جبرا ص ١٣٦ بيروت .

(٢) كولردج ـ « نوابغ الفكر الغربى » الدكتور محمد مصطفى بدوى ص ١٦٦ ـ دار المعارف ـ مصر.

عن مجالات اهتمامه الفردي وينجح في التعبير عنها كما لو كانت موضوعاته هو الشخصية ».

ومعني هذا أن الشاعر لايمكننا الحكم عليه بالتفوق أو الجودة أو الأصالة من مجرد اختياره لموضوعات شخصية نابعة من موقف شخصي وقع للشاعر ، فإن التأثير في هذه الحالة ربما كان مضللاً ، أو ربما نبع من إثارة عاطفة معينة ، لا مما في العمل من قدرة علي الخلق والابتكار ، أما إذا كانت التجربة تجربة عامة تخرج عن حدود الذات فإن الحكم هنا سوف ينبع حتما مما في القطعة الأدبية من قيم فنية لا من عاطفة شخصية أثارها الأثر الذي بين يدينا ، ومن ثم نتجنب تأثير العاطفة في الحكم ، حتي يصبح الحكم حكما فنيا خالصاً.

من كل ما سبق يمكن أن ننتهي إلي نتيجة مؤداها : أن الشعر سواء أكان في جوهره إدراكا عاطفيا للحقيقة أم تحول فأصبح إدراكا جماليا للواقع ، فإن ثمة بعض الثوابت التي لايمكن تجاهلها وأهمها أن غاية الشعر أن يعرض التجربة الإنسانية عرضا خياليا لا موضوعيا أو منطقيا ، ومن ثم جماليا بمعني أن هدفه أن يعطينا قيماً فنية ويبصرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية لا كما هي في خضم الحياة ،ولكن بعد أن يحيلها الشاعر إلي شكل موحد أو شكل عضوي.

وهنا ننتقل إلي أساس هام من أسس التجربة الفنية وهي وحدة العمل التي هي منطلق هام تنبني عليه جملة من الحقائق الجوهرية والخطيرة علي المستويين الإبداعي والنقدي علي السواء.

أولها : أن الشكل الخارجي البحت ليس بالشيء الهام في الشعر أو في الفن بعامة، وإنما المهم هو الشكل الباطني العضوي ، ونعني به اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحادا عضويا بحيث تتغلغل الفكرة أوالعاطفة أو النغم أو الصورة في كل جزء من أجزاء العمل الفني بحيث يعكس كل عنصر من هذه العناصر السابقة، بل كل لفظة تقريبا رؤية الشاعر للوجود أو موقفه من الحياة أو المجتمع أو الناس ، ومن ثم كان اعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني علي الأجزاء الأخري هو معيار أساسي لجودة الشكل . فلا شكل بدون مضمون ولا مضمون بغير شكل.

ولكن ما معني أو ماطبيعة هذه الوحدة التي نتكلم عنها وما أهميتها؟ إن مايميز الوحدة العضوية أو مايسمي بالكيان العضوي الموحد هو أنها وحدة حية نامية متطورة تنبع من مبدأ باطن الكائن ،أي من مبدأ الإفراد أو مبدأ التشخيص كما سماه فلاسفة العرب ـ إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحا من فلسفة العصور الوسطي في هذا المجال ـ أي أنه المبدأ الذي يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفا عن غيره، فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحي المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه، فنحن لاندرك جزئيات الكائن علي انفراد ،وإنما ندرك الكائن الحي إدراكا كليا مباشراً .. فلا تنبع أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلاً من أنفها ثم من عينها ثم من لون شعرها علي انفراد . وإنما من كل هذه العناصر مجتمعة ومكونة كلا لا يمكن تحليله إلا علي وجه التقريب وعن طريق الفكر الخالص . وتجربتنا المباشرة للشخص الحي تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذي يلون نواحي الشخصية جميعا.(١)

وبالمثل ففي القصيدة أو في أي عمل فني وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد ، والذي ينساب في أطرافها جميعا كما تناسب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذرا وساقا ، أغصانا وأوراقا. ولهذا فالنقد الحديث يطلب من القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها ارتباطا حياً كما يرتبط الجذر بالساق بالأغصان بالأوراق ، فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقة غير منفصلة في اتجاه واحد، وتؤدي إلي غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القاريء.

والفضل في هـــذه المعاني يرجع معظـــمه إلي نظرية الخيال عند كولردج ، فقد بـــدأت فـــكرة الخـــيال تستحـــوذ عـــلي ذهــــن كولودج في أثناء مـــصاحبته لصديقه الشاعر وردزورث Wordsworth وسماعه لشعره.

انتبـــه كـــولردج وهـــو يستـــمع لصـــديقه إلي أن ثمة شيئاً في شعر وردزورث هو قـــدرة الشاعر علي الخلق . خلق الجو والنغم والعالم المثالي.

---

(١) راجع ماكتبه الدكتور مصطفى بدوى عن الوحدة الفنية فى كتابه دراسات فى الشعر والمسرح.

ولم يكن في مقدور كولردج تفسير ظاهرة الخلق هذه في حدود المذهب الترابطي الآلي الذي يقتصر مجهود الشاعر فيه علي الربط بين موضوع وآخر وفق قانون تداعي المعاني وحده، والي إيجاد علاقات بين الظواهر لاتنشأ بطريقة طبيعية حية، وانما يفرضها الشاعر عنوة عليها . أما كون الشاعر يخلق من ذاته أو يضفي من روحه حياة علي الموضوع بحيث يصبح الموضوع حيا ، ويتم الصهر بين الذات والموضوع بحيث يصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا ، فهذه مسألة لاوجود لها في حدود المذهب الترابطي.

وهكذا وجد كولردج ظاهرة في الشعر الرائع تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها.

هذه الظاهرة سماها كولردج « الخيال » Imagination ، أما الظاهرة الأخري التي تستطيع الترابطية تفسيرها والتي تظهر في الربط التعسفي بين جزئيات باردة فقد أطلق عليها كولردج اسم « التوهم » Fancy وهذا هو الذي جعل كولردج يهتم دائما بتوضيح الفرق بين الخيال والتوهم.

فالمسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وانما هي أعم من ذلك بكثير ، إنها مسألة الفرق بين نظرتين في الإنسان ، نظرة مادية آلية سلبية، ونظرة روحية خلاقه.

إن الخيال والتوهم ملكتان متميزتان متباينتان كل التباين وليستا كما يعتقد الجميع مجرد درجتين مختلفتين من نفس الملكة ، ومما هو جدير بالذكر أيضا أن ملكة الخيال التي توصل الشاعر إلي صميم الأشياء لاتنشط إلا تحت تأثير الانفعال الفريد الأصيل ، أما التوهم فلا يعتمد علي حالة الفنان العاطفية .. في عملية التوهم يحاول العقل ـ مجرداً عن العاطفة ـ أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية فيفشل في إيجاد كل موحد حي.

فتكون النتيجة مجموعة أو عالما من الصور الجامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخري ، ومن هنا يكون الفرق ـ في ميدان الفن ـ بين النتاج الحي الذي يخلقه الخيال ، وبين الجزئيات الباردة الجامدة التي يجمعها التوهم ويكدسها.

فالذي يحدث في الخيال الشعري هوأن الشاعر يخلع روحه علي موضوعات العالم الخارجي ، ويفرض عليها وعيه وذاته ، وفي هذه الأثناء يبدو له كأنه يسبر أغوار الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تنكشف له.

ومن هنا كان الخيال هو الملكة التي تعمل علي تحقيق هدفين في العمل الفني.

أولا : تحويل الكثرة إلي الوحدة وتحويل التالي إلي لحظة واحدة. لذلك فإن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما تكن مطابقتها للواقع، ومهما تبلغ من دقة التعبير ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ،أو حينما تتحول فيها الكثرة إلي الوحدة ، والتالي إلي لحظة واحدة أو أخيراً حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية.

من هنا يجب التفريق بين صور نامية متحركة . وأخري ساكنة ثابتة أو بمعني آخر صور تقريرية جامدة عقلية بحتة ،وصور إيحائية لاتقف عند حدود البعد الأول القريب بل تتجاوزه إلي أبعاد ثانية وثلاثية علي نحو الفرق بين صورة السري الرفاء.

فكـــأنّ الهـــــلالَ نـــــونُ لُجَينٍ

رُسِـمَتْ في صَحِيفَـــةٍ زرقـــــاء

فهي صورة ثابتة ساكنة كل هم الشاعر فيها تحقيق المشاكلة والمشابهة بين المشبه والمشبه به في الهيئة أو اللون . وعقد علاقة جزئية منطقية بين شيئين ،كما أن الألفاظ فيها تعني مدلولاتها الحرفية . والأهم من كل ذلك أن الظاهرة الطبيعية التي يصفها الشاعر تظل منفصلة عن عالم الشاعر الداخلي، فليس ثمة اتحاد بين الذات والموضوع الخارجي أو بعبارة أخري لايخلع الشاعر علي الظاهرة الطبيعية التي أمامه شيئا من داخله.

أما أبو العلاء الذي يستخدم الصور النامية المتحركة فيقول.

كأنَّ نجـــومَ اللـيل زرقُ أسنَّـــةٍ

بها كلٌّ من فــوق التراب طَعِـينُ

فالشاعر هنا لاتهمه العلاقة الجزئية بين نجوم الليل وزرق الأسنة ولا التشبيه المحدود الجزئي بين النجوم وزرق الأسنة من حيث أنهما يلمعان أو يبرقان ،وليست النجوم في حد ذاتها تعني شيئا ذا قيمة للشاعر، بل هي مجرد وسيلة للتعبير عن تجربة بحجم الكون عما يصطرع في داخل الشاعر من رؤية للحياة . فإن مصير الإنسان علي الأرض هو الذي يشغل جل تفكيره، حتي لكأن نجوم الليل قد تحولت إلي أسنة مصوبة إلي صدور البشرية منذ عهد آدم إلي اليوم ،والإنسان هنا فريسة عزلاء مطعونة مجندلة علي الأرض لا تجد من يحميها ، فهي لا تملك من أمرها شيئاً أمام القدر المحتوم ، وأمام تلك النهاية التي تترصد الإنسان ولن يجد منها محيصاً.

الصورة الأخيرة هي النواة الحية التي يمكن لو تكاثرت داخل القصيدة وتطورت أن تكون النواة للكيان العضوي الموحد والمتطور داخل القصيدة علي نحو مافعل أبو العلاء في قصيدته المشهور :

كلٌّ علي مكـــروهـــه مُبْتَـــلُ

وحــــازمُ الأقـــــوامِ لاَيَنْسِلُ

ثانيا : الخيال هو الملكة التي توفق بين المتناقضات وتقرب بين المتباعدات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنة التي تكمن خلف هذه المتناقضات ، وخلق صلة قربي ورحم بينها . وذلك علي نحو مانري في أبيات ذي الرمة التي يصف بها شعوره باللاشيئية عقب رحلة شاقة قام بها عبر الصحراء أملاً في تحقيق سعادته برؤية أهله وأحبائه ، ولكن للأسف لم يجد غير دار خاوية علي عروشها ،فكانت الصدمة وكانت الخيبة ، خيبة الأمل التي عبر عنها ذو الرمة بقوله :

عَشِـيَّةَ مَـالي حيلـــةٌ غير أنني

بلقط الحَصَي والخَطِّ في التُّرْبِ مولعُ

أخطُّ وأمْحُــــو الخَـــــطَّ، ثم أعيدُهُ

بكفــــي، والــغِرْبَانُ في الــدارِ وُقَّعُ

فانظر إلي الشاعر كيف استطاع عن طريق ثلاثة عناصر متفرقة ومتباعدة أن يجمع بينها ويخلق فيها روح القربي وصلة الرحم.

هذه العناصر هي الخط في التراب ، ولقط الحصي ، ثم أخيراً الغربان الوقع في الدار ، فهي عناصر الواحد منها غريب عن الآخر ، وهي متفرقات ومتباعدات، ولكن الشاعر استطاع أن يوحد بين هذه المتباعدات ،أن يحقق فيما بينها التآلف والتقارب والانصهار حين تمكن من خلالها أن يبرز شعوره بالضياع والخيبة ، والإحساس بالفقد . فعبر بالخط في التراب ، ولقط الحصي ورميه ، ثم بالغربان الوقع بالدار عن إحساسه بالغربة ، وشعوره باللاشيئية ، وتجسيد لحظة الخيبة والفراغ التي انتهي إليها.

وتأسيسا علي ما سبق أصبح من المتفق عليه بين النقاد ألا يمتدحوا العمل الأدبي فيسموه قصيدة إذا كان هذا العمل واحداً من اثنين.

« إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التي يستأثر كل منها بانتباه القاريء التام وبذلك يفصل نفسه عن السياق الذي يرد فيه فيصبح كلاً قائماً بذاته بدلا من أن يكون جزءاً منسجما مع غيره ، وإما تأليفا غير سوي يخلص القاريء سريعا بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أي من الأجزاء الأخري التي يتألف منها.

لكي يصبح العمل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القاريء إلي الأمام فيحفزه إلي المضي في القراءة ، وليس ذلك بدافع الاستطلاع الآلي لديه .. بل يجب علي القاريء أن يتوقف عند كل خطوة ، ويرجع قليلاً إلي الوراء فيجمع من حركته تلك القوة التي تمكنه من المضي إلي الأمام فكأنما حركته أشبه بحركة الحياة التي جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية أو أشبه بحركة الصوت وهو ينتقل في الهواء » . (١).

(١) كولردج ــ الدكتور مصطفى بدوى ــ دار المعارف ــ ص ١٤٧ ومابعدها.

وبعد. فلعلنا أن نكون قد استطعنا أن نجمل أهم مايتصل بالظاهرة الإبداعية، وما تشتمل عليه من حقائق أساسية وهامة ، نعتبرها من الثوابت التي لابد من الاتفاق عليها قبل أن ننتقل إلي العملية النقدية وما يتفرع عنها هي الأخري من قضايا طرحها النقد الحديث.

وهنا ننتقل إلي القسم الثاني من هذه الدراسة ، وهو القسم المرتبط بعملية النقد : مفهومه ومناهجه الحديثة المختلفة.

النقد في كلمات قليلة هو فن التمييز بين الأساليب المختلفة .. تمييزاً ينبع من الإحساس بالنقد الأدبي وتذوقه ، ورؤية عناصر الفن فيه وتحديدها أو تفسيرها ثم الحكم عليها.

ولاتتم العملية النقدية إلا بوجود شيئين : العمل الإبداعي والناقد ، فليس لدينا عند ممارسة فهم الأثر الفني ونقده غير الناقد والأثر الذي بين يديه .. أي الذات الناقدة والموضوع الفني.

ثم تأتي الخطوة الأولي وهي المباشرة والمعاينة ، ولا يتم نقد بدونها أي لابد من وضع الأثر الفني وضعاً مباشراً أمام الذات وعندها يحاول الناقد أن يعيش الأثر الذي بين يديه معايشة كاملة يتم فيها التحام كامل بين الذات والموضوع، بحيث يصبح الأثر الفني ذاتا وتصبح الذات أثراً فنيا. عندئذ تتم الرؤية والمعرفة. ورؤيتنا للشيء رؤية صحيحة حلٌ له في نفس الوقت : ومعني هذا أن الأثر الفني بعد هذه الخطوة التي يتم فيها كمال الاتصال والالتحام سوف يكشف للناقد عما فيه من خفايا وأسرار وينبيء عما بداخله من طاقات وقدرات فنية يمسك بها الناقد ثم يستخرجها موضحا قيمتها ومن أين جاءت هذه القيمة.

وتلك هي الخطوة الثانية التي يتم فيها تحديد العناصر ووضع الأصبع عليها وبيان قيمتها والكشف عن أسرارها ، مع اتخاذ منهج موضوعي يعتمد علي روح العلم لا علي قوانين العلم . أي المنهج الذي يعتمد علي الذوق أولاً ثم التحليل الذي يطرح مقدمات تنتهي إلي نتائج ، ويخرج من التجريد إلي التحديد ، وينقل العنصر الشخصي ؛ أي تذوق الناقد من حيز الخصوص إلي حيز العموم ،فيقتنع به

الآخرون كما يقتنع به الناقد.. عندئذ يكون الحكم قد أصبح حكما مشروعا يصح لدي الآخرين كما يصح لدي الناقد.

وهنا قد يعترض معترض فيقول كيف يمكننا أن نعتمد علي الذوق ، وأن نجعله وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدي الآخرين كما تصح لدي الناقد ، مع معرفتنا بأن الذوق أمر غير مضمون وقد يختلف ويتباين من شخص إلي آخر بل من لحظة إلي أخري.

ونحن نعترف أن هناك صعوبة ، وأن هذه الصعوبة ناشئة من التنوع في تقديراتنا ، وهذا التنوع لا مفر من التسليم به إذا أدركنا كما قلنا في أول هذه الدراسة ، ما للفن من مفارقات هي شرط لازم لامتيازه وأصالته وتنوعه.

وبعبارة أخري إن الجدل في القيم الجمالية قائم ، ولكنه لاينبغي ألاّ يكون إلا بدرجات متقاربة حتي يصبح من الممكن أن يتم الميزان الدقيق في النقد ، علي الرغم من الخوف الذي يعتري بعض الناس من ترك زمام الأمر إلي الذوق الشخصي وانحرافات الأهواء،فتنحرف الأحكام تبعاً للتأثر الشخصي . ومن هذا الخوف الباطل نشأت محاولات خطيرة من النقاد تريد أن تخضع النقد للمذاهب العلمية الموضوعية التي تحاول وضع قوانين عامة للأدب وترمي إلي تطبيق هذه القوانين علي الآثار الفنية.

مثل هذه المحاولات الخطيرة التي تتنافي أصلا وموضوع الأدب ، قد نشأت كما هو واضح من الخوف الذي يتوهمه البعض من تحكم الذوق، غير أن مخاوف هؤلاء وهم مردود، إذا ضمنا لهم أن الذوق أو العنصر الشخصي الذي نتحدث عنه والذي لا مفر منه في الحكم علي الأثر الفني هو الذوق الذي مرده إلي أصالة الحاسة الفنية وإلي الدربة والمران والتثقيف.

وأولي بهؤلاء الذين يحرصون علي روح العلم ومناهجه الدقيقة أن يسلموا بالحقيقة العلمية الثابتة والتي تقول بأن منهج دراسة كل علم من العلوم إنما يستمد أصوله من موضوعات هذه العلوم ، ومادمنا قد سلمنا بأن الأدب موضوع غير دقيق بطبيعته وأنه نقيض الإنتاج الآلي كما سبق أن أشرنا ، فلا يعقل إذن أن نعامله

معملة العلوم المضبوطة مثل الرياضيات والكيمياء والفيزياء.

والأولي بنا والأصح والأسلم أن نعترف بالعنصر الشخصي ونحن نختار منهجنا في دراسة الأدب ونقده لأن منهج كل علم ينبغي أن يشتق من طبيعته ، ومادام الذوق هو العامل الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية فلنعترف به صراحة، لأن إنكار الحقيقة الواقعة لايمحوها، ولأن هذا العنصر الشخصي الذي نحاول تنحيته سيتسلل في خبث إلي أعمالنا ، ويعمل غير خاضع لقاعدة.

لذلك فالأولي بنا أن نعترف بالعنصر الشخصي في عملية النقد بشرط أن نعرف كيف نميزه، ونقدره ، ونراجعه ، ونحد من طغيانه ، وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه ، ومرجع الأمر هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس ، واصطناع الحذر حتي يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة ، هذا هو مايقوله لانسون في منهج البحث في الأدب(١)

النتيجة إذن : ليست في النقد التحليلي قواعد ثابتة أو مفروضة علي الشعر من الخارج ، إذ لو كان للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج وتتحكم فيه لما ظل الشعر شعراً بل لانحط إلي أردأ أنواع الصنعة الآلية.

وكل أثر فني هو حالة خاصة مستقلة تنبع الأحكام عليها من داخلها فكل أثر فني يحكم علي نفسه بنفسه ـ وكل مالدينا هو ناقد خبير بالنسيج الشعري، واع وعيا كافيا بتطور الفن الأدبي الذي ينقده وقضاياه، مزود ، وهذا هو الأهم ، بثقافة عملية ذوقية، تكونت عبر السنين ، من طول النظر والرؤية ، والتأمل والمصاحبة والمعاشرة للآثار الفنية ، وينبغي ألا ننسي أبداً أننا ونحن نمارس عملية النقد نكون دائماً في مجال مايدرك بالحس لا مايدرك بالعقل والمنطق وحدهما.

هذا هو الأساس الثابت المسلّم به عن عملية النقد التي هي في جوهرها تناول النص الأدبي من داخله في علاقاته العضوية التي تكون بين صورة وأخري داخل البناء العضوي أو تكون بين الأثر وشخصية صاحبة ، أو بين الشاعر وعصره ، أو

(١) منهج البحث في الأدب ـ تأليف لانسون ـ ترجمة الدكتور محمد مندور.

بيئته ، متخذا هذا التناول منهجا واضحا يتسلح بموضوعية العلم ومنهجيته أي بروحه لا بقوانينه وينهض علي الذوق المدرب الخبير ، ويدافع عن الصدق والأصالة في روح العمل الفني ويكشف عنهما من خلال الصياغة في مقابل هجز التعقيد والزيف وتوثيق الصلة بالحياة المعاصرة والفكر المعاصر بإلي جانب التمسك بالتراث ومحاولة رؤيته والكشف فيه عن المستور والدفين من قيم وأسرار وجمال فني.

وهذا المنهج هو الذي يمثل المرحلة السائدة اليوم لا في بلادنا وحدها بل في العالم أجمع ، لأن النقد الأدبي كما هو معلوم تفسير وتقويم وتوجيه وإدارك لحقائق فنية وجمالية وقيم إبداعية ، وهو في ذلك يعتبر الوجه الآخر للإبداع الفني بعامة من حيث أنهما معا يهدفان إلي نفس الغاية.

وإذا كان النقد الأدبي والتراث العالمي قد عرف مدارس وتقسيمات أخري للنقد كتقسيمه إلي تأثري وموضوعي وتاريخي ونفسي واعتقادي أو مذهبي أو مايسمي بالمذهب الأيديولوجي ثم المنهج اللغوي . فإن كل مذهب من هذه له ماله وعليه ما عليه . فكل منهج من هذه يصل إلي جانب من المعرفة ويهتم بزاوية محددة ينصرف إليها جهده . وقد يكون ذلك علي حساب جزانب أخري هامة.

فكثيراً ما رأينا أصحاب مذهب التأثرية مثلاً يغلبون عاطفتهم علي كل شيء ، فوظيفة النقد عند أصحاب هذا المذهب هي التعبير عما يختلج في نفس الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الأثر الفني.

مثل هؤلاء ينطبق عليهم تعريف أناتول فرانس للناقد بأنه« نفس مرهفة الحس تروي مغامراتها بين روائع الآثار الفنية » هؤلاء هم الذين يرد عليهم Spingarn شبنجرن الناقد الأمريكي في مقال له بعنوان النقد الجديد فيقول : « لستم أنتم موضع اهتمامنا ، رإنما القصيدة التي بين أيديكم هي التي تعنينا ، وأنتم بوصفكم لحالتكم النفسية لا تساعدوننا علي فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، بل إن نقدكم ليحاول دائما أن يبعدنا عن الأثر الفني ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم » (١)

(١) مختارات فى النقد الأدبى المعاصر ـ ترجمة د. رشاد رشدى.

كما أن أصحاب النقد التاريخي كثيراً مايتجهون بنا نحو البيئة والعصر والمدرسة التي نشأ فيها الشاعر ، ويحاولون أن يقنعوا تلاميذهم بقراءة تراجم الحياة وتاريخ السياسة.فهم يحسنون جمع المادة الأولية ، وغالبا ما يقفون عند ذلك ، أي عند جمع المواد الأولية يكتفون بها ، ولكن ماقيمة أن تجمع المادة الأولية ثم لاتقيم البناء ».

أما المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده فبدلاً من أن يوجه اهتمامي إلي العمل الإبداعي يحاول إبعادي عنه بدراسة شخصية الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التي خلقت منه هذه الشخصية أو تلك ، ولماذا سلك الشاعر هذا السلوك أو ذاك ؟ ثم محاولة التوغل في أعماق النفس لكشف مكنونها ، أو بسط مشاكلها الداخلية علي نحو مافعل العقاد في دراسته لأبي نواس، حين ترك شعر أبي نواس واهتم بعرض مفصل عن مرض النرجسية الذي يعتقد أن أبا نواس كان مصابا به . وعلي نحو ما أخرجت المطابع من دراسات عن حياة لورد بايرون وشخصيته ونوادر حياته وحبه لأخته وغير ذلك من الأمور والتي هي علي هامش النقد وليست في صميمه.

لذلك كان لابد حين دراستنا لهذه المناهج المختلفة أن نكون واعين . تماما بحقيقة جوهرية لا ننساها ، بل لابُد أن نتذكرها دائما والتي تقول: ليس النقد أن ننقل الاهتمام من الأثر الفني إلي التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي أو علوم النفس أو الجمال ، وإنما النقد الأدبي يستعين بكل هذه المعارف علي ألا تخرجه هذه المعارف عن الهدف الأساسي من النقد والوظيفة الحقيقية له وهي: العناية بصورة الشعر دون ظروفه ، أو قل هي تعقب عنصر القصيدة أو الأثر الأدبي أيا كان نوعه ،لنري بفضل أي الخصائص امتاز العمل الأدبي عن غيره ، ولماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئه أو مشاهده أو سامعه ؟

لذلك كان المنهج اللغوي هو أقرب المناهج لهذا الهدف الذي أشرنا إليه الآن وهو الاهتمام بالنص أي بصورة الشعر قبل أي شيء آخر . وبالعلاقات الداخلية

التي تألف منها الأثر الفني . نقول ربما كان المنهج اللغوي هو أقرب المناهج لطبيعة الأدب والنقد علي السواء ، وذلك من جوانب هامة : أولها أن الأدب فن لغوي قبل أي شيء آخر ، فتكون اللغة هي مادته الأولية التي يبث من خلالها كل مايريد من جوانب فنية وإيحائية وحقائق شعورية ونفسية وتعبيرات جديدة ومبتكرة، أي خلق علاقات حية جديدة ومبتدعة . وثانياً : فهم اللغة في كامل رحابتها أي في وحدتها والتحام عناصرها ونعني بها النظرة التوحيدية للغة التي لاتفصل النحو عن البلاغة، ولا اللغة العارية عن المزخرفة ، ولا التعبير عن جمال التعبير ، ولا اللفظ عن المعني، ولا الفكر عن الشعور ، ولا تقتصر علي بيان الصحة والخطأ بل تتجاوز هذا إلي بيان الجودة من الرداءة. والتي تعتبر معاني النحو ألوانا نفسية وفنية أي تنظر إلي اللغة علي أنها مجموعة من العلاقات لا مجموعة من الألفاظ فيكون الاهتمام بالتشكيل والوظيفة ، أي الاستخدام الفني الصحيح للغة.

ومن كان هـــذا هـو فهمه للغة فليس من شك في أن نقده لها سيكون نقداً ذاتيا وموضعيا في الوقت نفسه ، ولا يســتطيع الناقد إذا كان هذا هو فهمــه للغة أن يـخرج منها إلي سواها بل سيظل مرتبطـا بالأثر الفني وقضــاياه وما يثيره من مسائل. وهذا هو منهج شيخنا الكبير عبد القــاهر الجرجاني منذ أكثر من ألف عام والـذي يلتقي مع كثير مما طرحه النقد الحديث عند كروتشه وت . اس . إليوت وريتشاردز وكولردج قبلهم جميعا .. والمقارنة واضحة ومطروحة بين فكر هؤلاء وبين ماانتــهي إلــيه عبد القــاهر الجـرجاني في كتابه دلائل الإعجاز وبخاصة في فهمــه للغة ، وقضـــية التوظيف ، توظيـف اللغــة واستخدامها Doctrin of Usage .

هذه النظرة التوحيدية للغة قد قضت علي ثنائيات كثيرة كانت شائعة في حقل النقد الأدبي قبلها، كما وضعتنا علي الطريق الصحيح في دراسة الأدب ونقده ، وفرقت كذلك بين النظرة التوحيدية والنظرة التقريرية للغة وهي النظرة المنطقية البحتة التي تقص أجنحة الخيال من اللغة ، وتبقي علي ما فيها من منطق وتقرير، وهذه مخالفة ضخمة لحقيقة اللغة في معناها ووظيفتها وقيمتها في الوقت نفسه.

فالمعروف أن قيمة اللغة الفنية هي في قدرتها علي ابتكار علاقات جديدة واستخدام مبتكر ، وتشكيل غير مسبوق.

والفرق بيننا اليوم وبيننا أمس ، في تناولنا للغة علي الأقل ، أننا اليوم في عصر متفتح العينين عصر دائم اليقظة والحركة يموج بالتغيرات المستمرة والتحركات الفكرية العالمية والسياسية التي تذهل العقل والخيال وتسبقهما معا.

بينما كان كل شيء في الماضي مع جلاله وروعته ثابتا في قوالب وصناديق مختومة. الدنيا تستريح إلي ما ألفت من عادات فلم يكن العالم قد شاهد بعد هذه العقليات والأيديولوجيات أو عاش عصر السرعة والتطور والتكنولوجي.

الفارق أذن كبير بين الحاضر والجيل الذي مضي . خذ مثلا استخدام اللغة في التجارب السريالية أو مافوق الواقع أو في بعض تجارب الرواية العربية أو القصة القصيرة فستري أنها تحولت في بعض تجاربها إلي لغة يتلاشي عندها الحد الفاصل بين الحلم والواقع ، حيث يري أصحاب هذا التيار (تيار الوعي) أن لغة اللاشعور هي الأصدق ، أي أصدق وسائل التعبير عن الحقيقة لأنها بعيدة عن الزيف ، زيف اللغة اليومية أو لغة المنطق ».

وتري هذا التيار منتشراً عند إدوار خياط في بعض أعماله ، ومحمود عوض عبد العال ومحمد الراوي وغيرهم.

ثم ظهرت اتجاهات نقدية حديثة أشهرها « الاتجاه البنيوي الحديث » والنقد البنيوي في كلمات قليلة يعني بميكانيزم النص ، وينظر للفن علي أنه تركيبة وصناعة وليس إلهاما.

ويترقف في الصنعة عند محورين أساسيين : محور الدلالة ، ومحور المدلول ، ويتناول المحتوي فيعالجه علي مستوي الشعور ثم علي مستويات دلالية مختلفة ، وينظر في كيفية توظيف الأديب للتيارات الأدبية السابقة عليه ، فيدرس النص بين نصوص سابقة عليه أو بين النصين اللذين يكوّنان وحدة.

والاتجاه بعامة متأثر بالوضعية المنطقية والنزعة العلمية ، وهو إلي حد كبير

يتجاهل القيم الجمالية للأثر الفني أو يصرف النظر عنها ، وينشغل بدراسات تشريحية وتحليلية تتعلق بالميكانيزم أو التكنيك . وقد تفيدنا مباحث البنية في التحليل التشريحي واستخراج الأنماط والأشكال البنيوية ،وقد ينفع هذا في التبويب والتصنيف أما الدلالات الجمالية أو الفنية فالحصيلة فيه تكاد تكون معدومة غامضة جدا.

ثم تأتي الأسلوبية ، أو علم الأسلوب الحديث الذي من قادته «تشومكسي » و « ثورن » في النحو التوليدي وشبتسر في علم اللغة وتاريخ الأدب.

وعلي الرغم من أن الدراسات الأسلوبية قد خطت خطوات كثيرة وأضافت إضافات هامة فهي ليست غريبة عنا أو بعيدة عن جهودنا القديمة ، فجذورها ممتدة في ماضينا وإن اختلفت الأدوات والمصطلحات وميادين البحث ، وهي دراسة جديرة بالاهتمام. ولكننا اليوم ونحن بصدد الحديث عن قضايا النقد الأدبي المعاصر يهمنا أولا كيف استطاع علم الأسلوب أن يعيننا في تطور الدراسات النقدية . هذا هو السؤال.

المفروض أن يلتقي علم الأسلوب بعلم البلاغة إذ أن كلا منهما يفترض أن هناك طرقا متعددة للتعبير عن المعني ، والهدف النهائي لعلم الأسلوب كما يراه كثير من علماء الأسلوبية هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات.

وعلي الرغم من أن هذا هو في جملته مايهتم به علم البلاغة : فإن الأسلوبية أو علم البلاغة الحديث إذا صح التعبير ، ينظر إلي اللغة مسجلا مايطرأ عليها من تغير وتطور ، خاصة العلاقة بين أصواتها من حيث هي بناء صوتي ، وبين مفرداتها من حيث هي بناء معنوي ، وهو ما أشارت إليه الأسلوبية اا مبيرية (وصاحبها شارل باليه) ؛ إذ هي لاتقف عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها ،ولكنها تمتد إلي اللغة في حقولها التعبيرية اللامتناهية ، متوقفة أمام اللغة المنطوقة لتلاحظ العلاقة التي يمكن قيامها بين المحتوي العاطفي ، والصيغة التي يصب فيها ، واضعين في اعتبارنا أن خصوصية الشعور لاتتحقق للقصيدة إلا من خلال

خصوصية التعبير.

فلابد للشاعر أن يصدمنا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير المتوقعة، وعلي الناقد الأسلوبي تجميع شتي (الاختيارات) والمقصود بها الكلمات الموحية، و « الانحرافات » أو « الانتهاكات » والمقصود بها التعبيرات المجازية المنتشرة في ثنايا القصيدة ، جاعلاً جهده التأليف بين ماتشابه منها ، والمقابلة بين ماتضاد ، وبذلك يمكنه بطريقة موضوعية الوصول إلي الهدف أو الأثر الكلي الموحد الذي يرمي إليه الشاعر.

هذا المنهج هو الأقرب إلي النقد الأدبي ، كما أنه الأشد صلة بموضوع الأدب . وإذا كان الهدف من الأسلوبية أو المسلمات التي ينطلق منها البحث الأسلوبي هي أن العمل الأدبي وحدة تتآزر جميع عناصرها لأداء غرض واحد ، وإذا كان الهدف كذلك من الأسلوبية أن نتناول شتي العناصر اللغوية في القصيدة لنستعين بها في استخراج كل ما في العمل الفني من مكنونات الفكر والشعور ، بوصفنا بإزاء تكوين جمالي متكامل نتأمله من كل جوانبه ، نقول إذا كانت هذه هي أهداف ومسلمات الأسلوبية ، فنحن أمام اتجاه من اتجاهات النقد الأدبي الحديثة.

ولذلك فلابد أن نفرّق في الأسلوبية الحديثة إذن بين الاتجاه التعبيري الفني الذي يهمنا وبين الأسلوبية الإحصائية التي تقف عند الدلالات والأنماط والتصنيفات التشريحية وحدها.

طه حسين

الحرية ـ المعرفة ـ المنهج

لا مراء في أن طه حسين كان رائد التمرد العربى فى سبيل حياة أغنى وأعنف ، فكان جزءا من الثورة الجذرية فى كيان الأمة العربية .. وليس من قبيل المصادفة أن يأتى طه حسين معاصرا لفترة التمرد السياسى والغليان الاجتماعى. فكان هذا التمرد ركنا أساسيا فى زحزحة العتيق وبناء الجديد، وسببا فى تململ الحضارة العربية بعد سبعمائة عام من صحراء نال منها الجفاف وخلت من فرسانها ، فاستطاع طه حسين أن يحقق الأصالة والتجاوز ، وأن يعبر عن رحابة فى الفكر ، وتطلع إلى رحابة فى الحياة والإدراك ، وأن ينتزع نفسه من مخالب التفاهة والابتذال والتمرغ .. فكان انطلاقا لنهضة فكرية جديدة.

كان الماضى لديه قوة اندفاع وتحليق ، ومنبعا تستمد منه اللغة ، ويستمد منه الإبداع عصارة الديمومة . وهذا هو سر حيوية الجديد عند طه حسين لأنه كان جزءا من طبيعته الخلاقة . وكان أشد مايكرهه أن يعود خط التطور فيستدير نحو أوله ، لأنه يرى فى هذا تناقضا أساسيا فى فهم الماضى وعظمته وقوة إيحائه.

أما شجاعته فهى فى الانتصار للحقيقة ودك حصون الخوف والجبن ـ فقد كان فى أدبنا كثير من الممالأة والرياء ، وكان فى إنتاجنا مايشير إلى ضعف فى الذهن وفى النفس ... وكانت إنسانيتنا إنسانية التغاضى وغض النظر ، تخشى الجهر والتورط فكان عظيما فى تحرير الحقيقة والجهر بها وتبنيها والدفاع عنها مهما تكن العوائق والنتائج.

لذلك كانت حرية طه حسين هى حرية كل جيل يقود حركة العصيان على معوقات الحياة والإنسان على كل فكر تصلبت شرايينه وأدركته الشيخوخة.

ومن مظاهر اعتزازه بحريته الفكرية وإصراره عليها أنه اقتحم المعترك السياسى

اقتحام المفكر الذى يرفض المساومة على مثله وقيمه إزاء الضرورة الحزبية أو غيرها من الضرورات.

لقد كان يعيش الحاضر ويدرك مايجرى فى الواقع ولكنه يرفض الممالأة والخداع الفكرى من أجل هذا الواقع .. وكان فى كل ذلك لايتزحزح أو يتزعزع قط عن موقفه إزاء قهر الأساليب الاستبدادية القهرية.

وأخطر هذه الأساليب عنده فرض ازدواجية التفكير على عقول الأفراد حتى يفقد الإنسان حريته الفكرية ويرضى مستسلما بفقدانها . وقد كان يرى أنه إذا سلب الفرد هذه الحرية مهما تكن الوسيلة ومهما تكن الغاية فقد اندفع العالم خطوة أخرى نحو الظلام ... والمفزع عند طه حسين أن يسخر الأديب لمثل هذه الغاية وهو لايدرى.

لقد أدرك طه حسين حقيقة هامة وهى أن الأديب الحق هو قائد الذوق ومغيره ، ومجدد الرؤيا بين الناس فى كل مجتمع . وكان يرى أن الفنان إزاء الجمهور فى خطر دائم من التمويه على نفسه وعدم الإخلاص لإبداعه ، وإذا انزلق الأديب إلى هذا المنحدر بغية استرضاء الناس فقد تخلى عن حقه فى الريادة الذهنية والنفسية . لذلك كان الأديب مطالبا عنده بالإخلاص لنفسه وأصالته ، لذلك يجب على كل أديب فى رأيه أن يثبت دائما أن خياله ليس فى سبات ، وأن أسلوبه مايزال قادراً على الإتيان بالسحر والإثارة والدهشة والإقلاق.

وهكذا فإن الفضيلة الأولى لطه حسين ـ على كثرة فضائله ـ أنه كان يؤمن بأن التاريخ ونعنى به سيرة الإنسان ومجتمعه يتقدم بتقدم الفكر . والفكر شىء حى وثابت يستحيل عليه أن ينتعش فى بيت من زجاج . وتاريخ الإنسان فى النهاية إن هو إلا قصة صراعه من أجل الحرية، وحرية وضع الفكر موضع المحك.

وبوصفه أستاذاً جامعيا نادر المثال كان يؤمن أن المعرفة فى حد ذاتها لايمكن أن تحمل إلا الخير للإنسان بشرط ألا يسىء الإنسان استعمالها أو تطبيقها، غير أن هذا لا ينال من الحقيقة الثابتة وهى أن المعرفة لاتتأتى بكل روعتها وغناها إلا من حرية الإقبال عليها ، والاطلاع على جميع المضامين الفكرية العالمية.

وهذا فى صميمه هو هدف الجامعة فى نظره . إنه هدف المؤسسات التقليدية المعرفة التى لولاها لما تقدم مجتمع أو نما . وكان يعرف أنه بقدر ما تحاصر حرية هذا الاطلاع على المعرفة تحاصر بالتالى قدرة المجتمع على التقدم والنمو.

ومن أهم النتائج التى ترتبت على هذا المنحى الداعى إلى حرية الفكر والمعرفة منهجه العام الذى أرسى به دعائم البحث فى الدراسة الجامعية الحديثة، والذى كان صيحة مدوية ذات تأثير ، ونتيجة طبيعية لثورته الفكرية ، فمن الصعب تصور فكر جديد بغير منهج جديد.

وإذا كان لى أن أخرج من التجريد إلى التحديد ، وأن أتجنب طغيان عاطفة مشبوبة من تلميذ لأستاذ كان له فضل كبير فى تكوينه وتكوين جيله ، فإن على أن أحاول اكتساب شيء من اللاشخصية أو اللافردية، وأن أطرح عن النفس حرج تلك اللحظة البالغة الحساسية ، لكى أحاول الوقوف على بعض ما حققه هذا الرجل لجيلنا وللأجيال القادمة من بعدنا.

أقول إذا كان لى أن أفعل ذلك على صعوبته فسوف أجد نفسى أمام العديد من الموضوعات التى تفيض بها تلك الشخصية العظيمة الثراء ، وجميعها يشكل أهمية استراتيجية على خارطة العصر الحديث.

غير أننى أجد نفسى مبهورا دائما أمام انفجارين بارزين أحدثا ارتجاجا فى قشرة الأرض العربية فشعرت بأنها أخف وزنا ، وأكثر قدرة على الدخول فى حوار حضارى مع العالم.

هذان هما :

أولا : منهج طه حسين فى دراسة الأدب ونقده .

ثانيا : ما استحدثه فى اللغة من أسلوب جديد كتابة ونطقا.

أما بالقياس إلى منهج طه حسين فسوف تتجه دراستنا فيه إلى ناحيتين أساسيتين :

الأولى : منهجه العام الذى أرسى به دعائم البحث فى الدراسة الجامعية الحديثة.

الثانية : منهجه الخاص الذى تناول به تحليل الشعر ونقده.

وقوام المنهج العام عند طه حسين هو الدعوة إلى الحرية والتعقيل ، ونعنى بالتعقيل التزام المنهج العقلى فى الدراسة والبحث.

ولم تكن الدعوة إلى التزام هذا المنهج بالأمر اليسير فى أوائل هذا القرن ، بل كانت فى حاجة إلى حرب طاحنة إذا أدركنا القيود التى كانت مفروضة على الدارسين والباحثين ، والتى كانت تزداد صلابة وصرامة على مر السنين ، على الأخص فى فترة الظلام التى وصلت فيها العقلية العلمية إلى سن اليأس وتحولت إلى عانس فقدت أملها بالزواج والإخصاب.

من هذه القيود : قيد الجهل والخرافة فى فهم الناس للظواهر والأحداث.

ومنها أيضا : قيد النص المنقول الذى يفرض نفسه على الدارسين فرضا . فلم يكن أمام الدارسين من منافذ التفكير المستقل إلا أن يعلقوا على النص بالحواشي والهوامش ، ثم على الهوامش بهوامش أخرى وهكذا ...(١)

ولما كانت التحولات السياسية العنيفة التى تعرضت لها المنطقة العربية فى مطلع هذا القرن لايمكن لها أن تتم بمنأى عن تحولات مماثلة فى عقل الإنسان العربى وأساليب تفكيره ، فقد صار من الضرورى أن تصطنع الثورة الفكرية أسلوبها الجديد ، فالثورة فعل وأسلوب ، ومن الصعب تصور فكر جديد بغير منهج جديد.

ومن هنا جاءت صيحة طه حسين فى الدعوة إلى أن يكون الباحث مستقل النظر ، موضوعى التفكير ، حرا غير مقيد بالآراء السابقة التى قيلت فى موضوع بحثه ، لا يميل مع الهوى ، ملقيا بزمام بحثه إلى المنهج العلمى وحده ، ولتكن النتائج بعد ذلك ماتكون. فما كان اختلاف الرأى فى العلم إلا سبيلا من سبل الوصول إلى الحقيقة . كما أن الاختلاف فى الرأى ليس سببا من أسباب البغض ،

---

(١) الدكتور زكى نجيب محمود ـ فلسفة وفن.

وإنما الأهواء والعواطف هى التى تنتهى بالناس إلى ما يفسد عليهم حياتهم. يقول الدكتور طه حسين فى كتابه « فى الأدب الجاهلى ».

« أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث ، والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شىء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما . والناس جميعا يعلمون أن هذا المنهج الذى سخط عليه أنصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثرا ،وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديدا ، وأنه قد غير مذاهب الأدباء فى أدبهم ، والفنانين فى فنونهم»، وأنه هو الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث[1].

ولقد أيد الدكتور طه حسين دعوته إلى المنهج العقلى فى كتابه «مستقبل الثقافة فى مصر » وذلك حين قرر أن مصر كانت طوال تاريخها ذات مزاج عقلى خاص ، بدليل تأثيرها وتأثرها باليونان الذين هم رمز للفكر المنطقى الهادىء وحسبنا فى ذلك أن نعلم أن الإسكندرية كانت ذات يوم هى المقر الرئيسى للثقافة اليونانية بكل ما فيها من فلسفة وعلم » [2].

هذا الجانب الداعى إلى استقلال النظر والاجتهاد بالرأى والفكر ، والتحرر من أغلال النص المنقول كان يقابله فى الجانب الآخر الاحتكام إلى العقل والاستناد إلى سلامة الاستدلال فى استخراج الأحكام من مقدماتها ، فليس من العقل أن نستند إلى ماهو شائع أو متداول بين الناس بحكم التقليد الموروث.

هذه هى بعض أسس المنهج العلمى العام الذى أرسى دعائمه الدكتور طه حسين، والذى استنه من بعده تلاميذه وأحفاده القائمون الآن بمسؤولية التدريس بالجامعات ، والعاملون فى حقول البحث والمعرفة فى مصر والعالم العربى . والذى

---

(١) فى الأدب الجاهلى ص ٦٩.

(٢) مستقبل الثقافة فى مصر ص ٣٩.

يعتبر فى نظرى حدا فاصلا بين عهدين وأول محاولة منهجية يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين النظرية الأدبية والنظرية النقدية على أسس سليمة.

ويظهر هذا الاتساق بوضوح فى أعمال طه حسين النقدية التى تناول فيها الشعر العربى بالدراسة والتحليل.

وإذا جاز لنا أن ننتقل الآن إلى النظر فى منهج طه حسين النقدى والتحليلى للشعر فى محاولة للوصول إلى بعض خصائص هذا المنهج ، فإن أول قضية تطرح نفسها فى هذا الشأن هى القضية التى زعزعت المسلمات التقليدية الموروثة والتى أثارها الدكتور طه حسين من خلال دراسته الشعر الجاهلى ، ونعنى بها قضية تحقيق النص الشعرى ، وضبطه والتأكد من سلامته ، ومن صحة نسبته إلى قائله.

وعلى الرغم من أن القضية لاتبدو متصلة بالنقد التحليلى قدر اتصالها بالنقد التاريخى ،فإنها تشكل أساسا هاما لاغنى عنه فى كل دراسة أدبية أو تحليلية . يقول الناقد فيليبس جونز Philips. M. Jones إن أول مهمة يؤديها الناقد هى أن يوضح لنا المبهم فيما نقرأ وأن ينظم النص تنظيما يخرجه من الفوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة لبعد العهد الذى كتب فيه ، وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره » (١)

وليس من شك فى أن كشف الناقد لما فى الشعر القديم من انتحال، وما لهذا الانتحال من دوافع وأسباب هى المرحلة الأولى التى قد ينبنى عليها تغيير الكثير من الحقائق المتصلة بهذا الشعر . وبالتالى قد تتغير أحكامنا على الشعراء ، بل ربما على العصر كله نتيجة لما يكشفه المحققون من سلامه أو من زيف.

ويرى بعض اصحاب الرأى من النقاد المعاصرين أن الأجيال القادمة لن ترى فى هذا النوع من النقد الذى يتعلق بتحقيق النص فائدة تذكر ، اعتقادا منهم بأن كل مايكتب الكاتب أو الشاعر الآن يحفظ وتسجله المطابع ، ومن ثم فهو بعيد عن أن يدمر أو تعبث به يد ، أو تعتريه الفوضى .

---

(١) راجع مقال الذوق الأدبى ومناهج النقد للمؤلف فى كتابه قضايا النقد الأدبى.

ونحن مع احترامنا لهذا الرأى فإننا نعتقد أن تراثنا العربى القديم سيظل يشغل الباحثين المحققين فترة طويلة ، ذلك أن قدرا كبيرا من هذا التراث مايزال بحاجة إلى أن تتضافر من أجله الجهود لتخليصه من التحريف والتصحيف ، وتنظيمه تنظيما يضمن سلامته من العبث والفوضى ويوفر الثقة للباحث وينأى به عن الريبة والشك.

من أجل هذا لم يكن من الإنصاف أن يساء تفسير هذه الضجة الكبرى التى أثارها الدكتور طه حسين حول الشعر الجاهلى فى مطلع هذا القرن ، فلم يكن هدف الناقد هدم الشعر الجاهلى أو قتله،وإنما كان هدفه إنقاذ هذا الشعر والتحقق مما فيه من صدق ، وهو لم يقصد إلى إحداث خلخلة فى نظام الأشياء بقدر ماقصد إلى تنبيه الجهاز العصبى للدارسين والباحثين وإخراجهم من تحت رماد التخلف وخرائبه ، إنها لم تكن أكثر من هجمة مباغتة أريد بها أن تشق حفرة كبيرة فى سكوننا وفى وجودنا.

فنحن نظلم الدكتور طه حسين حين نتصور أنه أراد بضربة ريشة واحدة أن يقضى على تاريخ الشعر الجاهلى كله .. وكيف ذلك وكلنا يعلم أن من أهم حسنات ناقدنا وأفضاله على الحياة الأدبية فى مصر والعالم العربى أنه لم يسكت يوما عن الدعوة إلى الاهتمام بالأدب العربى القديم ، فى وقت كان فيه المثقفون يفتنون بالأدب الأوربى ويتحمسون له حماسا جعلهم ينبذون تراثنا القديم ..

بل لعلنا لا نغالى فى القول إذا اعتبرنا أن من أهم الدروس التى لقننا إياها هذا المعلم الكبير هو تعريفه الموجز البارع لمعنى التجديد فى الأدب. وذلك حين قال فى « حديث الأربعاء » « ليس التجديد فى إماتة القديم ، وإنما التجديد فى إحياء القديم ، وأخذ مايصلح منه للبقاء» ولا يخفى مابذله الدكتور طه من جهود كبيرة ، لا من أجل إحياء القديم وإثرائه فحسب بل من أجل تمكيننا من تذوقه وتغيير أحكامنا عليه وتعديل موقفنا إزاءه.

ولعلنا نتذكر مقدار الجمود الذوقى الذى كان يكمن وراء الأحكام النقدية التى كانت سائدة فى النقد قبل صدور كتاب مثل حديث الأربعاء ـ فقد كاد يختفى

التذوق الأصيل وراء قضايا تقليدية ميتة . وكان أقصى مايستطيعه الناقد هو أن يجرى أحكاما سطحية جزئية تتناول الألفاظ ودلالتها المباشرة ، وتقف عند شرح كلمة أو إعرابها ، فإذا تجاوزت هذا للحكم على بيت من الشعر أصدرته فى عبارات غامضة مثل قولهم : جزالة الألفاظ ، ومتانة التراكيب وحسن السبك .. إلى غير هذا من عبارات كان يتشدق بها معلمونا فى المدارس الثانوية وغيرها ». وهى عبارات ذات مدلول غامض جدا فى ذهن المعلم، ومن المؤكد أنها لم تكن تعنى شيئا على الإطلاق بالنسبة للتلميذ.

وليس من شك فى أن الانتقال من مثل هذا اللغو النقدى إلى كتاب مثل حديث الأربعاء هو انتقال من عالم جامد متحجر إلى عالم آخر ملىء بالحيوية والنشاط . إذ يحس القارىء إحساسا مباشرا بأن فى حديث الأربعاء مشكلات أدبية حية ، وبأن الأحكام التى يصدرها الناقد على تراثنا الأدبى إنما تصدر عن حساسية مرهفة إزاءه ، ومعرفة مباشرة به ، وبأن النـــاقد قد تمكن حقا من إحياء القـديم بمعـنى أن هذا القديم قد أصبح تجربة حية فى نفس الناقد»[1] .

وعلى الرغم من إثارة ناقدنا لقضية الانتحال فى الشعر ، واهتمامه بتحقيق النصوص قبل دراستها ،وتتبعه لتاريخ أدبنا العربى فى عصوره المختلفة، وعنايته بما يكون فى كل عصر من تيارات فكرية أو ثقافية وما يقع فيه من تحولات سياسية ، وعلى الرغم من تناوله أحيانا لحياة الشعراء ، وما يجرى فى هذه الحياة من أحداث، نقول على الرغم من هذا كله فإن الطابع العام لمنهج طه حسين النقدى لم يكن طابع المنهج التاريخى . فهو لم يشأ أن يقف الموقف السلبى الذى يتخذه أنصار هذا المنهج عندما يرجعون كل شىء فى الأثر الفنى إلى التاريخ ، ويقصرون تفسيرهم للنصوص على التفسير التاريخى وحده .ويحرصون على الوقوف فى النقد عند جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر الفنى والتى صاحبت تكوينه ويتجنبون الحكم على العمل الفنى ، بل يخشون تقويمه أو الإدلاء برأى فيه .. وهم بذلك يشلون العنصر الذوقى الذى هو أساس هام لامفر منه فى فهم الأثر الفنى وتفسيره والحكم عليه.

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح للدكتور محمد مصطفى بدوى ص ٢.

فالمعرفة الفنية لاتتم إلا بعرض الأثر الفنى عرضا مباشرا أمام النفس وبعد المعاينة والمباشرة الحسية الذوقية من الناقد .فإذا كانت المعرفة العلمية سبيلها العقل ، وإذا كان إدراك حقائقها يتم بإحدى الحواس الظاهرة أو بالاستدلال العقلى الذى يسير فى خطوات تنتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيها بالبرهان والدليل ، فإن المعرفة الفنية أو إدراك الناقد للحقائق ، ومحاولة تفسيره للفن لايتم بالاستدلال العقلى وحده ، بل يتم عن طريق الحدس والحس والذوق ، وهى وحدها وسائل كشف الحجاب بين الذات المدركة وبين الموضوع المدرك . ذلك لأننا فى الفن والأدب نعيش فى مجال مايدرك بالحس ، لا فى مجال مايدرك بالعقل وحده.

ومن الغريب أن أساتذة الجامعات متهمون بانتهاج المنهج التاريخى فى دراسة الآثار الأدبية ، وأنهم عاجزون أو متحرجون من الحكم الذوقى:

« كتب فلوبير فى إحدى رسائله يقول : « ما أفكه أساتذة الجامعات وهم يتحدثون عن الفن » ويقول سبنجارن JE. Spingrn تعليقا على قول فلوبير « إن العالم يشارك الشاعر الإيطالى الرأى فى أن الرهبان والأساتذة لا يستطيعون كتابة حياة الشعراء ، لأننا نحتاج فى تفهم الأدب إلى من كانت خبرتهم الأدبية غنية موفورة» .

وواضح من قول فلوبير وسبنجارن أن الدراسة الأدبية بغير قدر واف من حاسة التمييز والتذوق ، وبغير المعرفة الحسية والذوقية تصبح دراسة ناقصة غير ذات قيمة.

فليس النقد الأدبى أن تنقل الاهتمام من الأثر الفنى إلى التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقة اللغوى ، وإنما النقد الأدبى يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية للناقد والتى هى العناية بصورة الشعر وقيمته الفنية ، أو قل هى تعقب عناصر العمل الفنى ومقوماته لنرى بفضل أى العناصر وأى الخصائص امتاز العمل الفنى عن غيره أو لماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك فى نفس قارئه.

وعلى الرغم من أن طه حسين لم يهمل الرجوع إلى التاريخ والسياسة وحياة الشاعر والعصر فإن دراسته للأثر الفنى كانت هى السبيل عنده للحكم والفهم

واستنباط الحقائق سواء أكانت تاريخية أم فنية . بل لعل أهم فضيلة أرساها وتبعه فيها تلاميذه من بعده هى اهتمامه بالمبدأ النقدى الهام الذى يقول بأن كل أثر فنى خلق روحى لاتتحكم فيه إلا قوانينه الذاتيه،وهو قد ألح فى إرساء هذا المبدأ وتدعيمه، ومن يقرأ له دراسته التحليلية للشعر فى « حديث الأربعاء» أو « مع المتنبى » أو «حافظ وشوقى » أو دراسته لشعر أبى العلاء يستطيع أن يتصور منهجه العام فى نقد الشعر والذى يمكن تحديده ، بأنه المنهج الذى لايفصل القيم الفنية والجمالية عن التاريخ أو البيئة أو العصر أو حياة الشاعر معتمدا بالدرجة الأولى على دراسه النص وتحليله والحكم عليه.

وهو قد يجنح إلى التأثرية أو العاطفية أحيانا ، وقد لايلتزم بالمبدأ القائل بأن كل أثر فنى لاتتحكم فيه إلا قوانينه الذاتيه ولايستمد أحكامه إلا من ذاته . ولكنه لم يكن يلجأ إلى ذلك إلا فى حالاتً قليلة ، وذلك عندما تستثار عاطفته أو يشتعل حماسه لبيت من الشعر أو لموقف من المواقف وحتى فى هذه الحالاتً لم يكن غافلا عن حقيقة ماينفعل أو غير واع به.

انظر إليه ، وهو فى لحظة إعجاب ببيتى المتنبى الذى يقول فيهما

بأبى مَنْ وَدِدْتُهُ فافْتَرَقْنـــــا   وقَضىَ اللهُ بعدَ ذاكَ اجتماعا

فافْتَرقْنا حَوْلاً فلما التَقَيْنَا   كـــان تَسليمُهُ عـــلى وداعـــا

« وسواء أكان هذا الشعر جيدا أم رديا ، مستقيما أو ملتويا، فإنى أجد فى نفسى حبًاله وميلا إليه ، لأنى أتمثل هذا الجهد العنيف الذى بذله هذا الصبى الذكى حتى استخرج هذين البيتين ، لأنى شهدت صبيا أحبه يبذل هذا الجهد ، وينفق مثل هذا الوقت ، ويستخرج مثل هذا الشعر ، ولم أجد بدا من أن أثنى له على شعره ، وأهنئه بما انتهى إليه من الفوز . ولم أكن فى هذه التهنئة ، ولا فى ذلك الثناء متكلفا ولا غاليا ، وإنما كنت صادقا مرسلا نفسى على سجيتها أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن» (١).

---

(١) مع المتنبى ص ٦٥.

وتهمنا هنا جملة الناقد الأخيرة ، « أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن » فهو قد أدرك أن حكمه على البيتين قد تحكمت فيه عاطفة ، وهو بهذا ينبهنا إلى أن حكم العاطفة شيء وحكم الفن شيء آخر.

ومن كان يدرك هذا الفرق بين حكم العاطفة وحكم الفن فهو بالضرورة ملتزم في نقده بموضوعية الحكم ومنهجيته ، وأن أى حكم لايستند إلى دليل مقنع منبثق من داخل الأثر الفنى نفسه يصبح حكما تأثريا قابلا للنقض.

ومن هنا كان طه حسين شديد الحرص على الرجوع إلى العلاقات الداخلية فى الأثر الذى بين يديه يستمد منها أحكامه حتى يسلم من طغيان التأثرية : وأمثلة نقده الموضعى والموضوعى كثيرة نكتفى بذكر مثال منها :

يقول وهو بصدد تحليله للامية المتنبى التى مدح بها سعيد بن عبد الله والتى مطلعها

أحيـــا وأيســــر ما قاســـيت مـــا قتـــلا
والبـــين جـــار على ضعـــفى ومـا عـــدلا

« فانظر إليه كيف أراد أن يعبر عن أنه يحتمل من البين مالا سبيل إلى الحياة معه ، فدار حول هذا المعنى ، ولم يستطع أن يؤديه إلا فى شىء من التكلف ، فاصطنع هذا الفعل فى أول البيت ، ثم أضاف إليه هذه الجملة ، ثم لم يستطع أن يؤدى هذه الجملة الحالية نفسها دون شىء من المعاظلة حتى جمع بين هذين الموصولين فى قوله :

« وأيسر ما قـاسيت ماقـــتلا »

ولعله أشفق من التنافر الذى يأتى من كثرة القافات ، فآثر هذا التعقيد اليسير ثم انظر إلى الشطر الثانى من هذا البيت

« والبين جار على ضعفى وما عدلا »

فترى فيه طباقا ظاهرا يخلب بعض الشىء ، وكذلك ستحس أن الشطر كله لا

حاجة إليه ،وأن القافية قد أكرهت إكراها ، رعتلت إلى مكانها عتلا ، وأن الشاعر قد استوفى معناه الأساسى فى الشطر الأول ، ثم جاء بالشطر الثانى ليتم البيت»(١).

هذه الأحكام التى يجريها الناقد على النص أحكام تحاول أن تجعل من العنصر الشخصى وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الغير كما تصح لدى الناقد ، وذلك بالرجوع إلى مايكون فى داخل الأثر من علاقات ، وما يتولد من دلالات الصياغة من مشاعر، وما يحققه العالم اللغوى للشاعر من قدرات وامكانات.

ومن هذا استطاع النقد التحليلى عند طه حسين أن يحقق الموضوعية من ناحيتين :

أولا : من معاملته للأثر الفنى باعتباره وحدة متكاملة تتعاون فيها عناصر الإيقاع والنغم مع العاطفة مع الصورة مع الفكرة فلا تكون الفضيلة فى الكلام لعنصر دون آخر ، بل لمدى ما فى هذه العناصر مجتمعة من قدرة على الإيحاء بالمعنى أو الموقف.

ثانيا : إن لكل أثر فنى حالته الخاصة به ، وعناصره التى يتألف منها وهذا بالضرورة سوف يحصر الناقد فى نطاق الأثر الذى أمامه فلا يخضع لقوانين أو مقاييس تأتيه من الخارج.

على أنه من الإنصاف أن نشير إلى أن هذه النظرة الجزئية التفصيلية للعمل الأدبى لم تصرف طه حسين عن النظرة الكلية أو عن الوصول إلى الأبعاد الثانية والثلاثية للكلام ، أو التوغل فى أعماق النفس أو الشخصية وفهم أعماقها وأبعادها. دراسة طه حسين لشخصية أبى العلاء وسبر أغوار نفسيته ثم تحليله لشخصية المتنبى ولون مزاجه وصورة حياته ، وتفسيره للمقدمات الغزلية فى شعره، ونفاذه إلى ماوراء الغزل من صراع نفسى أو من معان ظاهرها الغزل وباطنها التعبير

---

(١) مع المتنبى ص ٦٥.

عن مواقف نفسية وشعورية خاصة ترتبط بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها ، ثم درسه لتمرد بشار ، ومجون أبي نواس . ثم هذه الفصول الممتعة عن الشعر في العصر الأموى والتى رسم فيها ، على طريقته ،صورة مكتملة للعصر وللغزل فيه ، ثم هذه اللمحات الذكية التى فرق فيها بين شخصيتى حافظ وشوقى ، وأبان عن طبيعتيهما ، وألوان تفكيرهما ، وأسلوب الصنعة عند كل منهما ، وربط ذلك كله بنشأة الشاعرين وظروفهما الاجتماعية والثقافية.

نقول إن مثل هذه الدراسات لم تقتصر على النظرة الجزئية أو التفسير الموضعى وحده ،بل تجاوزت هذا إلى التصور الكلى للشاعر وشخصيته وعصره . ولم يكن سبيل الناقد فى تصويره للعصور والبيئات والشخصيات سبيل من يعتمد على السرد والجمع أو على العقلية التى تعتمد على التسجيل والتدوين والعرض « الكتالوجى » المبتسر الجاف ، بل لقد كان طه حسين بمنهجه حريصا حين يصور الشخصية أن يهبها الحياة ، وهو فى كل ذلك معتمد على الشعر قبل الشاعر ، وعلى الأثر الفنى قبل التاريخ.

هذه لمحات عن منهج ناقدنا فى تحليله للشعر ودراسته للأدب ، ما أظن أنها قد استوفت بعد حظها من الدرس العلمى فهى لاتزال بحاجة إلى من يوليها الاهتمام الخاص بالدرس والبحث الجادين.

وأما الجانب الثانى من جوانب عبقرية كاتبنا الكبير والذى حددناه سابقا فهو ملكات طه حسين الإبداعية وطاقته الفنية وعلى الأخص ما استحدثه فى اللغة من أسلوب جديد كتابة ونطقا.

وفى اعتقادنا أن هذا الجانب كان من أخطر الجوانب فى حياة طه حسين وأكثرها تأثيرا فى الناس لفترة طويلة.

فالذى وضع أسس أول منهج للبحث العلمى فى الجامعة هو ذاته الذى قاد حركة العصيان ضد الأنماط اللغوية والبلاغية التى التصقت بشكل الكتابة ومضمونها ،وظلت فارضة نفسها على الكتاب زمنا طويلا .. وكانت تتمثل فى خضوع الكاتب لأساليب الحافظة والذاكرة التى تعتمد على التزيين والتنميق

والزخرف والدخول فى مضايق التراكيب المصطنعة.

« ومن المعلوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر ، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة ، وإلا نفسا فاترا ، كلما هم باطراد وقف به الحرص على الزخرف وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال فى تلمس المحسنات.

والأصالة ليست فى الإغراب ، ولا فى التكلف الثقيل المعيب ،وإنما الاصالة فى النفس وموسيقاها الأصالة فى الطبع « واسترساله » . (١)

ولقد كان الولع بالصنعة فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن هى السمة الغالبة على الكتابة الفنية الأمر الذى جعل الكتاب يتناوبون زيا واحدا لايتغير دون محاولة واحدة لكسر جدار الخوف الذى يحول بينهم وبين الدخول فى مغامرة جديدة مع اللغة.

فكل إبداع مغامرة ، ومن لم يستطع أن يغامر مع اللغة فسوف يضع نفسه فى دائرة تضيق عليه يوما بعد يوم حتى تخنقه.

رفض طه حسين هذا الإيقاع اللغوى المتحصن وراء الدروع التقليدية للكتابة ، ووجد فيه صداعا لاتحتمله الأذن العربية المعاصرة ، ولا الفكر العربى المعاصر ، فابتدع أسلوبه الجديد مؤمنا بأن الكاتب لايكون كاتبا إلا إذا حقق لنفسه العالم اللغوى الخاص به ، وأن الفنان لايكون فنانا أصيلا إلا إذا استحدث لنفسه هذه الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام.

ومن أبرز مايتسم به أسلوب طه حسين أنه أسلوب منبسط عذب تحمل لغته إيقاعها وتوترها وحرارتها وتطرفها من روح الكاتب وشخصيته . وتنتظم عنده الأفكار فى ترتيب منطقى وتسلسل طبيعى أخاذ. والوضوح سمة ظاهرة فى أسلوبه فهو لايجنح إلى تجزئة الجملة أجزاء صغيرة ، أو حشر فكرتين أو ثلاث فى شكل جمل اعتراضية ، أو فى كلمات توضع بين قوسين مما يربك القارىء أو يعوق

(١) فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص ٢٨.

تفكيره ويجعله أمام كلمات يركب بعضها بعضا فيكون الأمر مثل الصندوق الذى بداخله صندوق بداخله صندوق وهكذا : إن مثل هذه الجمل الفنية بالاعتراض والاستدراك تضع على القارىء عبئا ثقيلا وتحمل ذاكرته مالا تطيق.

لم يكن طه حسين ممن يميلون إلى هذا الاتجاه فى الكتابة ، وهو أحرص على استثارة انتباه القارىء وشده إليه من أى شىء آخر ، ومن أجل ذلك لم تكن أفكاره تتلاحق الواحدة إثر الأخرى بالسرعة التى تتلاحق بها ذبذبات الوتر والتى تلهث معها الأنفاس، بل تسير متئدة سلسله يسيرة الفهم محتفظة ببساطتها وتلقائيتها.

وليس أسلوب طه حسين أسلوب من يجلس إلى نفسه يحدثها فى حوار منفرد ، بل كان شديد الحرص على أن يجعل كتابته حوارا بينه وبين القارىء ، حوارا يعنى فيه بالتعبير عن نفسه تعبيرا لايحتاج فيه أن يسمع أسئلة محدثه ، ومن هنا نجح كاتبنا فى خلق صلة دائمة ومستمرة بينه وبين قرائه وفى إبقاء هذه الصلة حية.

وقد يتهم البعض أسلوب طه حسين بأنه قد أسرف فى الذاتية حتى أفتقر إلى الموضوعية التى هى هدف ضرورى فى كتابة الكاتب ـ ولسنا نذهب هذا المذهب ،فإن الكاتب متى تيقن من أن القارىء سوف يصل إلى ما كان يهدف إليه ويفكر فيه ساعة كتابة مقالة أو فكرته فلا ضرر عليه إذا هو أضفى على هذه الفكرة مايجعلها تتحرك فى رشاقة أخاذة.

ولم يكن أسلوب طه حسين ولغته على ما فيهما من سحرهما اللذان يجذبان الناس إلى كلماته فإن ثمة عاملا كان له تأثيره البالغ ، ذلكم هو صوت طه حسين، فقد كان رحمه الله بصوته الرخيم الوقور ، ومخارج حروفه ، ووقفاته ، وإيقاعه اللغوى الساحر محاضرا لا يجارى. جعل تلاميذه ، مع ذوقه المترف وحسه المرهف يتجنبون السير على حجارة الشعر الجاهلى وأطلاله وأشواكه الصحراوية ويخطون إلى واحات فى الشعر تنسيهم متاعب الرحلة..

رحم الله طه حسين الذى يكفيه فضلا أنه فوق كونه صانعا لتاريخ مصر المعاصر، فهو قد خط خطا عميقا لاتمحوه الأيام فى نفوس تلاميذه ، واستطاع أن يهيىء الخمائر التى كونت خلايا وأنسجة العديد من الأدباء والكتاب وأساتذة الجامعات فى حياتنا المعاصرة.

المازنى

يتسم إبراهيم عبد القادر المازنى بسمتين بارزتين تجعله نسيجاً وحده بين كتاب عصره . هاتان السمتان هما : أولاً : النفاذ إلى مكنون النفس الإنسانية وتحليل هذا المكنون وبسطه على الناس بشكل مثير وغنى .

ثانياً : أسلوب السخرية التى صارت علامة من علامات فنه وتعبيره الأدبى .

أما بالقياس إلى السمة الأولى فهى بارزة عنده على المستويين النقدى والإبداعى وذلك فى تحليله للشخصيات التى درسها وقام بتحليلها فى مقالاته النقدية ، وكذلك نراها ملمحا من ملامح فنه الروائى . تشهد بذلك رواياته وأهمها على الإطلاق رواية إبراهيم الكاتب التى رسم فيها تلك الشخصية الإنسانية الفذة التى تعتبر نموذجا بشريا منفرداً بكل ما فى هذه الكلمة من معنى .

وسواء أكان إبراهيم الكاتب هو شخصية المازنى أم لم يكن فإن من يقرأ هذه الشخصية ويقف عند تفاصيل جزئياتها ويتعمق إلى نفسيتها ، وما يدور فى داخلها من مشاعر وما يصدر عنها من مواقف فكرية وإنسانية ، يجد نفسه أمام شخصية حية من شخصيات الحياة ، حتى لكان إبراهيم الكاتب قد أصبح بعد قراءته صديقا حميماً للقارىء .. إنساناً يبقى حيا فى ذاكرتنا بعد أن نترك الكتاب سنوات طويلة .

ولم تقصر عبقرية المازنى فى تحليله للشخصية الإنسانية عند هذا الحد الذى يعطيك بقلمه نموذجاً إنسانياً حياً بكل نبضاته وخلجاته ، بل تجاوز هذا إلى تحقيق هدف صار فى عصرنا الحديث صفة غالبة على الأدب الرفيع . هذا الهدف أن يصبح العمل الأبداعى عملاً نقدياً فى الوقت ذاته .

فقد أصبح الكتُاب فى عصرنا الحاضر يشعرون بالحاجة إلى تقديم النظريات عن فنهم والدفاع عن كتاباتهم وشرحها أكثر مما فعلوا فى الماضى .

ومن هنا جاءت ظاهرة غلبة الفكر الناقد على الأدب الحديث ، فلم يعد هناك محل للتمييز القاطع بين العمل النقدى والعمل الإبداعى الفنى .

وتخطت مطالب العقل الناقد لدى الكتّاب العظام فى هذا العصر حدود كتاباتهم الخاصة .. كما لا ننسى أن عملية التفحص والتأمل وإطالة التفكير فى مغزى ما ينتجه المرء من فن وما يؤلفه من كتابات كانت من الاهتمامات التى شغلت المازنى وأثرت فى كتاباته وجعلتها تتسم بالرؤية الخاصة والإحساس العميق ، ولا سيما ما يتصل بالفكر الإنسانى والنفسى عنده .

ونود هنا أن نؤكد على هذه الحقيقة ، حقيقة أن أكبر الكتاب هم أصحاب أعمق وأشمل قدرة عل يالنقد . وليس خافياً أن عملية الإبداع الفنى تتضمن اختياراً للموضوع وللشكل وللغة ولعدد لا يحصى من التفاصيل ، وقدرة الكاتب النقدية والذوقية تتدخل فى صياغة هذا كله ، وتلك ظاهرة من الظواهر التى برزت فى فن المازنى التحليلى والنقدى بلا جدال .

أما السمة الثانية التى تبرز هى الأخرى بشكل ظاهر فى أدب المازنى فهى أسلوبه الساخر : وللسخرية معانٍ كثيرة : فمنها السخرية الحزينة المرة التى تعكس شعوراً بالكارثة ، أو إحساسها بالمهزة ، مهزلة الواقع ، ومنها السخرية الضاحكة حين تترجم حاجة روحية ، فكثيراً ما يحاول المجتمع أن يسحق الكاتب بأفكاره فيسحقه الكاتب بأن يسخر منه ويحتقره .

وسخرية المازنى لا تكتفى بالضحك الذى يلاحظ الخلل فى عالم الظواهر ويعبر عنه ، وإنما سخريته تتعدى هذا إلى ملاحظة الخلل الباطن الذى يهدد جوهر العالم فهى لا تقتصر على نقد الظواهر والعادات والأخلاق فحسب ، وإنما تشك فى الإنسان ذاته وفى النظام العام الذى يسيّر العالم أحياناً أخرى .

على أن السخرية عند المازنى قد منحت أدبه نبرة من الحيوية والحركة والتحرر والشجاعة التى تجعله يجرب تأثير سخريته على نفسه ، وهى سخرية تخبىء حنيناً عميقاً إلى الشفاء الروحى ، كما أنها تتجه أحياناً إلى الخلاص والتطهر من عبء

الدهر أو الزمن أو ما يصيب الإنسان من صدمات أو مآسٍ .

بعد هاتين السمتين البارزتين فى فن المازنى تبقى قيمته الحقيقة التى تكمن فى دوره الريادى مع زميليه العقاد وشكرى فى تطوير حركة الشعر المعاصر بمقالاتهم النقدية ، التى نقلت الفكر النقدى الأوروبى والتى عالجت الكثرى من قضايا الشعر العربى التقليدى وأثارت موضوعات جديدة منها : موضوع التجربة الإبداعية ومعناها، ومنها شعر المناسبات ، ومنها قضايا الوحدة العضوية فى القصيدة ، ووظيفة الصورة الشعرية وقيمتها الفنية ودورها فى تحقيق الكيان العضوى للقصيدة . هذه جميعها موضوعات تمكنت من زعزعة المعتقدات القديمة ، والتنبيه إلى معان جديدة ومفاهيم حديثة للشعر والقصيدة .

هذه الثورة النقدية التى تزعمتها جماعة الديوان العقاد وشكرى والمازنى ، كان لها أكبر الأثر فى تغيير مسار الشعر ، وفى خلق تجارب شعرية متطورة من حيث اللغة والأداء والشكل الفنى والموسيقى أيضاً .

أما المازنى الشاعر فقد كانت تجربته كتجربة زميليه العقاد وشكرى ، فى أنها أضافت من غير شك لحركة التطور المعاصرة وغيرت من مضمون القصيدة العربية وحررت الشعر من كثير من قيوده السابقة ، إلا أنها امثل مرحلة التحول ، أى المرحلة الواقعة ين القديم والجديد أو همزة الوصل بين مرحلتين ، فعلى الرغم من مظاهر التحول فى شعر المازنى وزميليه إلا أنه ما يزال يشكو من التوتر ين الشكل والمضمون ، ذلك التوتر الذى قضى عليه بعد ذلك عند شعراء المهجر والواقعيين المحدثين .

محمد خلف الله أحمد والاتجاه النفسي

كان أستاذنا محمد خلف الله أحمد ـ رحمه الله ـ من أوائل من نادوا بالاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده ، بل كان أول من وضع أسس هذا المنهج وأرسي دعائمه في الجامعة المصرية، في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، من هذا القرن.

ولعل خير مايمثل هذا الاتجاه عنده مجموعة الأبحاث القيمة التي ضمنها كتابه المعروف « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » الذي طبع أول مرة بالقاهرة عام ١٩٤٧ بلجنة التأليف والترجمة والنشر، ثم ظهر بعد ذلك في طبعة ثانية معدلة في عام ١٩٧٠ بمعهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة . وقد تناولت الطبعة الأخيرة كثيرا من فصول الكتاب بالتعديل والتنقيح ،وأضافت فصلاً أخيراً يؤرخ للفكرة وتطورها في الدراسات العربية منذ العقد الثاني من القرن الحاضر، ويعرف بأهم ما ظهر من البحوث في ميدانها ، ثم يحاول في ضوء ذلك إعطاء تقويمه للاتجاه النفسي ومكانه في دراسة الأدب ونقده.

ومهمتنا الآن أن نحاول الكشف عن طبيعة هذا الاتجاه وأهميته ثم عن دور أستاذنا الكبير في تدعيمه والإضافات التي أضافها في تطبيقه.

وسنبدأ أولا ببيان العلاقة التي تربط بين علم النفس والأدب، ثم نقف علي رأي أستاذنا وما حققه من دراسات في هذا المجال،ثم نختم بتقويم للمنهج.

أولا : العلاقة بين علم النفس والأدب.

إذا عرفنا أن الأدب ليس أكثر من تفسير العلاقة بين الذات والموضوع أو بين الذات واللاذات ، وأن أي أدب لايخلو من هذين العنصرين الأساسين : ذات الكاتب أو الشاعر ، ثم مايوجد خارج هذه الذات من الوجود الإنساني كله.

وإذا سلمنا بأن كل أدب مهما تباينت ضروبه واختلفت عصوره إنما هو تعبير

عما يوجد بالفعل لدي جمهور قرائه أو مستمعيه.

وإذا اتفقنا علي أن من وظيفة الأدب إيقاظ المشاعر في نفوس الناس الذين لهم آذان حساسه واعية فيتنهون عند سماعهم إليه إلي طبيعة وجودهم ، تلك الطبيعة التي أسدلت عليها الحياة اليومية، وانشغال الناس وانصرافهم إليها أستاراً حجبتها عن العيون.

وإذا عرفنا أن التعبير الأدبي هو آخر الأمر رؤية ذاتية ـ أي حالة نفسيةـ حتي ولوكانت هذه الرؤية نابعة عن موقف فكري أو حتي لو كانت نقدا للحياة أوصفا لمظهر من مظاهرها.

إذا أدركنا هذا كله ، وسلمنا معه بأن جانبا هاما من الجوانب التي يسعي الأدب إلي تحقيقها هو فهم النفس البشرية وتحليلها . إذا عرفنا هذا كله أمكننا أن ندرك لماذا كانت العلاقة وثيقة بين النفس والأدب ، وبالتالي بين علم النفس والأدب مع احتفاظنا بالفرق بين النفس وعلم النفس.

فالأدب موضوعه الإنسان في ذاته وفي استجابته لما حوله ، وهو شبيه بعلم النفس .كلاهما ينبع من الذات ويعود إليها ، لذلك يمكن أن يؤثر كل منهما في الآخر ويتأثر به.

ويمكننا أن نشير علي سبيل المثال لا الحصر إلي مايمكن أن يأخذه علم النفس عن الأدب في مثال أو مثالين ، خذ مثلا موضوع الغيرة الجنسية متفاعلة ومثارة في شخصية عطيل في راوية شكسبير المعروفة فستجد أنها محللة ومدروسة في الرواية علي نحو يذهل علماء النفس، بل ربما استطاع الشاعر في روايته هذه أن يصل إلي مالا يصل إليه أحيانا علم النفس بوسائله المعروفة من الاستبطان الذاتي أو الملاحظة الخارجية فضلا عن الطرق التجريبية. ومع ذلك فإن صلة علم النفس بحالة كهذه أنه يستطيع أن يستفيد من تحليل شيكسبير في تخليص الغيرة عند عطيل مما قد يداخلها من عناصر غريبة عنها طارئة عليها، كعناصر الجنس التي ترجع إلي انتماء عطيل إلي برابرة شمال إفريقيا ، وعناصر العقد النفسية التي قد تكون ولدتها في نفسه خصائص طبيعية أو اجتماعية كسواد بشرته أو احتقار الجنس

الأبيض له. وعندما تتم لعلم النفس هذه العملية يمكنه بعد ذلك أن يصل إلي الخطوط الهامة التي تتميز بها عاطفة الغيرة الجنسية والعناصر التي تتكون منها[1].

والمثل الآخر الذي يحضرني هو ماقاله صوفوكليس في روايته المشهورة « أوديبوس ملكاً» حين كشف في حواره الذي جري علي لسان جوكاسته وهي تخاطب ابنها أوديب عن العلاقة التي استعان بها فرويد فيما بعد، حين تحدث عن عقدتي الأم والأب أو مايسمي بعقدة أوديب . وغير هذه الأمثلة أمثلة أخري عديدة، ولعل في شخصية « هاملت » مايمكن أن يكون أساسا لدراسة نموذج إنساني فريد . وهي شخصية قيل عنها الكثير ، من ذلك أنها تجسد شلل الإرادة أمام قوة العقل.

هذه بعض أمثلة من تأثير الأدب في علم النفس أو مايمكن أن يأخذه علم النفس من الأدب والعكس صحيح .فتأثير علم النفس علي الدراسات الأدبية أمر لاينكره أحد وخاصة في ميدان النقد الأدبي والتفسير . فكثيرا ما ينقاد ناقد الأدب وهو يفسر الأثر الأدبي إلي نطاق علم النفس ويتم ذلك من خلال مظهرين أساسين :

أولا : في البحث عن عملية الخلق والإبداع

وثانيا : في الدراسة النفسية لأدباء نشأت بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية وأحداث حياتهم وبين خصائص إنتاجهم الأدبي علاقات إيجابية، علي نحو ما رأينا في الدراسات التي كتبت عن شعراء من أمثال لورد بايرون وأبي نواس وبشار وابن الرومي والمتنبي وغيرهم.

ولقد أشار أستاذنا خلف الله إلي مظاهر الصلة بين علم النفس والأدب في أكثر من موضع في كتابه وأكد علي هذين الجانبين اللذين أشرنا إليهما ،وهما عملية الإبداع من ناحية والدراسة التحليلية للأثر الفني من ناحية أخري ، يقول في ص ٢٣٨ من كتابه :

---

(١) في الأدب والنقد للدكتور محمد مندور ص ٣٩.

« إن الأدب ـ كما أشرنا سابقا ـ طريق من طرق الكشف عن أسرار النفس البشرية ، فهو من حيث مصدره يعكس في طياته صور الشخصية التي أبدعته ، وملامح من البيئة الاجتماعية والفكرية التي يعيش فيها مبدعه ، وهو من حيث مادته يضع أمام القارىء أنماطا من السلوك وطرازا من الأشخاص ، ونماذج من قضايا الصراع الداخلي الذي ينشب بين الرغبات والأهواء والقيم الإنسانية ».

ثانيا : موضوعات الكتاب.

وإذا رجعنا إلي موضوعات كتابه من الوجهة النفسية نجد أنه قد اختار من الدراسات مايؤكد هذين الجانبين ، جانب الخلق والإبداع وجانب الأثر الفني ، وعلاقتهما بعلم النفس من ناحية ومدي استفادة الناقد واكتشافه لحقائق هامة من دراسته لهاتين الناحيتين من ناحية أخري.

فبعد أن أبان في الفصل الأول من كتابه عن بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب ونقده ، والذي اعتبر بمثابة تمهيد لدراسة الاتجاه النفسي بوصفه نتيجة لواحد من هذه التيارات الفكرية التي ظهرت علي أثر سيطرة التفكير العلمي علي ماعداه من ألوان التفكير ، وازدهار البحوث العلمية ومنها أبحاث علم النفس، ومحاولة تطبيق هذه علي الأدب . نقول بعد أن أبان الباحث عن طبيعة هذه التيارات الفكرية تحدث في الفصل الثاني من كتابه عن «إنشاء الأدب وتذوقه ونقده» وهي قضية تتصل بعملية الإبداع ومايتصل بها من ملكات ،مثل ملكة الإنشاء وملكة التذوق والنقد. وقد حاول الأستاذ أن يسبر أغوار هذه الملكات ـ وأن يطلعنا علي موقف علم النفس من هذه القضايا، فتطرق إلي دراسة العبقرية في مختلف مظاهرها ومن أهمها عملية الإبداع الفني ، وأشار إلي بعض الأبحاث الجادة في هذا الميدان وكان من أمتع ما أثاره من خلال الدراسة للخصائص المميزة لعقلية العباقرة والمبدعين ، وأهم الدرسات التي الجت الموضوع.

ثم انتقل إلي الذاتية والموضوعية في تذوق الفن والأدب وأبرز مايثير انتباه يء في هذه الدراسة قضية اللذة الفنية، أي ناحية تذوق الفن وادراك الجمال

فيه ، وما ثار من خلاف بين المفكرين حول الأذواق الذاتية وطبيعة الجمال وتأثيره في النفس.

وفي الفصل الثالث ينتقل أستاذنا إلي الجانب التطبيقي لقضية الإبداع وما يعتريها من خصائص نفسية وذوقية ،وذلك عند بعض الشعراء النقاد . واهتم بصفة خاصة بتجربة شاعرين من أبرز شعراء الرومانسية في الشعر الانجليزي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر وهما كولردج و وردزورث. وكانا متعاصرين وحاولا معا القيام بتجربة تقوم علي نظم سلسلة من القصائد من نوعين: أحدهما يقوم على أحداث وأشخاص ماوراء الطبيعة بهدف إثارة القاريء عن طريق التنبيه التخيلي والتمثيلي للأحاسيس والانفعالات التي تصاحب الأحداث . والنوع الثاني يقوم علي اختيار موضوعات منتزعة من الحياة العادية حيث الحوادث والأشخاص مما يجده الإنسان في كل مكان، تهدف تحويل المألوف والشائع إلي مايخلع عليهما ثوبا من الطرافة والجدة.

والطريف في هذه التجربة هو ماأثير بعدها من حوار حول مسائل غاية في الأهمية بالقياس إلي قضايا الأدب والنقد منها قضية اللغة وضرورة اقتراب لغة الشعر من الحياة ، ومنها مايسجله وردزورث عن نتائج التأمل الباطني ووصفه لطريقته في النظم . وإفاضته في شرح هذه التجربة النفسية شرحا يكشف عن تعريفه المشهور للشعر الذي يتلخص في أن الشعر هو الفيض الاختياري للأحاسيس القوية، وهو ينبع من الانفعال الذي يستعيده الشاعر في هدوء . وتفريق وردزورث بين الشعر والمنطق اليومي المبتذل ثم في النهاية قضية اللذة التي هي الهدف من الشعر عنده . أما زميله كولردج الذي كان أكثر استعدادا من صديقه في الخوض في القضايا النقدية فقد أثار موضوع القصيدة الشعرية محاولا تحديد تعريف فلسفي لها يكشف عن أخص خصائصها المميزة ، ثم أثار قضايا هامة تتصل بمادة الشعر وقاموسه ووزنه. ولكولردج في هذه المسائل نظريات هامة كانت موضوع دراسة لنقاد كثيرين أهمها نظرية الخيال في الشعر والفرق بينه وبين التوهم ، ثم نظرية الوحدة أو مايسمي بالكيان العضوي للقصيدة ، وأخيرا نظريته في الوزن الذي يضع من خلالها تعريفه القيم للوزن في الشعر ويكشف عن تأثيره ومصادره.

أما الفصل الرابع من الكتاب فقد عالج ناحية من النواحي التي تحمل آثار الاتجاه النفسي رآها أستاذنا واضحة في كتاب أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني . وهي طريقة عبد القاهر في استلهام الذوق والإحساس المصاحبين لرؤية الأثر الفني. وهي قضية هامة ترتبط بالوسيلة التي تمكننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية بعامة والآثار الفنية بخاصة ، ونعني بها العنصر التأثري . فنحن نعلم أن قدرا من المعايشة النفسية للنصوص أثناء تأملها أمر حتمي للوصول إلي معني التجربة الشعرية أو الفنية ومضمونها، وكذلك اتصال ذات الناقد بالأثر الذي أمامه اتصالا مباشراً، والالتحام به التحاما كاملا بحيث ينتشر الأثر في النفس كما ينتشر الضباب في ثنايا الكائنات ، وحتي لاتكاد تفرق بين الذات والموضوع حيث تصبح الذات موضوعا والموضوع ذاتا .. نقول إن مثل هذا التوحد من أهم الوسائل لإدراك فحوي التجربة وفهم أسرارها ، وبالتالي في تذوقها والحكم عليها.

وعندما درس الأستاذ خلف الله كتاب أسرار البلاغة هذه الدراسة المتأنية لفصول الكتاب بعد أن قارن بينه وبين دلائل الإعجاز ، وعرض لموقف الباحثين من الكتابين ومنهج عبد القاهر في دراستهما، وقف أستاذنا عند دراسة عبد القاهر للصور البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة مستعرضا للنماذج الشعرية التي قام بتحليليها الناقد الكبير، محاولا أن يكشف عن منهج عبد القاهر الذي يجعل القيمة للعلاقات الداخلية للكلام أو مايسمي بفكرة النظم التي تري أن كل فضيلة أو ميزة في الكلام إنما مرجعها إلي خصائص معينة في نظمه، وأن الانفعال والإحساس والمعني جميعا لاتتحقق إلا من تداخل الكلمات داخل السياق صوتا واحساسا. وهكذا ينادي عبد القاهر بالنظرية التوحيدية للغة تلك النظرية التي لاتفصل بين الجزئي والكلي ، والتي تنظر إلي اللغة في كامل رحابتها بوصفها مستودع الإحساس والصورة والفكرة والإيقاع وروح الكتاب وشخصيته . (١)

هذا الجانب الخطير في نظرية عبد القاهر نراه أوضح مايكون في كتابه دلائل الإعجاز ، أما أسرار البلاغة فتهتم أكثر ماتهتم بدراسة الصور البيانية والتركيز علي

---

(١) راجع الفصل الذى كتبناه عن عبد القاهر فى كتب قضايا النقد الأدبى.

أنواعها ووجوهها ، ولكن الكتاب مع ذلك متمم لفكرة الدلائل، والاثنان ينبعان من أساس واحد.

علي أن الذي لفت انتباه أستاذنا في الأسرار زاوية واحدة من هذه النظرية وهي زاوية التأثرية التي تتلقي بها الأثر الفني، ونشعر بها نتيجة اهتزازنا به، والتي هي في حقيقة الأمر نتيجة ماتحقق من تداخل الكلمات داخل السياق صوتا وإحساسا ومعني كما أشرنا . فأخذ أستاذنا هذه الزاوية ، زاوية التذوق الفني عند عبد القاهر في دراسته للصور البلاغية ، ورأي من تتبعه لهذه الدراسة أن الفكرة الرئيسية التي تبرز في أسرار البلاغة والتي يصح أن نعتبرها نظرية عبد القاهر في الأدب هي: « أن الإحساس بالجودة الأدبية هي في تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها ».

ونحن مع اعترافنا بالدور الذي تقوم به التأثرية في تذوق النص الأدبي وفهمه فإننا لانستطيع أن نجعلها مقياسا للجودة أو الرداءة : فالأثر النفسي أمر ضروري وهام في تمكيننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية، ولكن التأثرية وحدها لاتكفي في تحديد القيمة الفنية للعمل الأدبي. وإنما تحديد ذلك يتجاوز التأثر إلي وضع اليد علي مواطن الجمال والقبح وإعطاء الأسباب المعقولة والمنهجية التي تخرج الأحكام من حيز التأثرية المطلقة إلي حيز الموضوعية والمنهجية . وبذلك يمكن للتأثرية أو للذوق بصفة عامة أن يصبح وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة والحكم،حينما نخرجه من حيز الخصوص إلي حيز العموم ببيان الأسباب والحجج التي جعلتني أفضل هذا الأثر أو ذاك ، وجعل غيري يعتنق نفس الفكرة أو علي الأقل يقبلها ولايرفضها.

وهنا نقطة هامة نود أن نوجه النظر إليها وهي أن أي قدر من الاستقصاء النفسي، سواء تناول عملية الخلق بعامة أم مشكلات أدباء بأعيانهم بخاصة لايستطيع أن يخبرنا إن كان الأثر الأدبي جيدا أو رديئا ، فالجودة والرداءة أمر لاتقرره إلا نظرية صحيحة في القيمة الأدبية تطبق علي الآثار موضع النظر.(١)

ومع اعتراف عبد القاهر واهتمامه بالدور الذي يقوم به الذوق والتأثير النفسي

(١) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق تأليف ديفيد ديتشس ترجمة د. محمد يوسف نجم.

في نفس القاريء أو السامع فإن مرد القيمة عنده ليست للتأثير النفسي بل إن التأثير النفسي نتيجة لما في الأثر من قيم يكشف عنها التحليل والدرس النقدي الذي فصل الحديث عنهما في كتابه دلائل الإعجاز ، أو في نظريته في النظم التي يرد فيها الجمال والقيمة لخصائص معينة في نظم الكلام. ففي النظم تكمن أسرار الجودة والرداءة. والنظم بما فيه من علاقات وإضافات وابتكارات وهو الذي يحدد القيمة النهائية لأي أثر فني ، والناقد بمنهجه التحليلي السليم الذي يرد كل شيء إلي أصله ويكشف عن سره هو القادر علي بيان هذه القيمة.

فإذا انتقل أستاذنا إلي الفصل الخامس من كتابه عرض علينا صورة لما ينبغي أن يتوافر للناقد الحديث من أسباب المعرفة النظرية والذوقية ، وما يحتاجه من زاد في الدراسات الإنسانية وبخاصة في علم النفس.

ويري أستاذنا أن الناقد الحديث تتجاذبه اتجاهات كثيرة متضاربة وتلاحقه المخاوف من الدعوة إلي الإفادة من نتائج الدراسات العلمية والإنسانية في الدراسات الأدبية .ويحاول أستاذنا أن يدفع هذا الخوف عن الدراسين الذين يخشون من اتحاد مناهج علوم نظرية أخري علي الأدب موضحاً أن من يتتبع كتب النقد القديمة والحديثة يري أن عماد النقاد في دراسة الأدب ونقده كان ومايزال هو الذوق والمعرفة معا يقول:

« والواقع أن بعض المتحمسين للذوق المجرد يجرون في تفكيرهم علي قاعدة « فويل للمصلين » فكل من درس كتب النقد العربي في أزهي عصوره يعلم كيف ذهب مؤلفوها ـ في منهجهم وفي بحوثهم النظرية ـ إلي أن عماد دراسة الأدب ونقده » إنما هو الذوق والمعرفة معا، أو إن شئت فقل الذوق المستنير ... الذي يستمد من ثقافته العامة ملهما روحيا يعينه علي أن يستمتع بجمال الفن ويتعمق أسراره ،ثم يستمد من معارفه الواسعة وذهنه المنظم ميزانا يزن به مايقول إذا جلس للنقد والتحليل » [1].

وقد لمس الأستاذ خلف الله جانبين هامين من جوانب ثقافة الناقد ألا وهما

(١) من الوجهة النفسية ص ١٧٤ ، ص ١٧٥.

المعرفة والذوق أي الجمع بين الفكر النظري والجانب التطبيقي. وهما طرفان متقابلان ولا يستغني أحدهما عن الآخر فلاتصح في النقد معرفة نظرية بغير تطبيق. وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لايقيم البناء ،وكذلك لاتصح معرفة حسية ذوقية مردها إلي الدربة والخبرة والمران وطول المصاحبة والمعاشرة للأثار الفنية بدون ثقافة نظرية، والاطلاع المستمر الدائب علي نتائج الدراسات الأدبية والإنسانية الأخري. إن درجة عالية من التوازن بين المعرفة النظرية والتطبيقية كفيلة بأن تقدم لنا الناقد الأصيل.

ثم حاول الباحث أن يقدم في هذا الفصل دراسة تطبيقية لناقد معاصر تتوافر فيه هذه الصفات فاختار الدكتور طه حسين ليكشف عن توافر الثقافتين العملية والنظرية في شخصه،وليستقصي بعض مظاهر الاتجاهات النفسية في دراسات طه حسين كما تبدو في بعض أعماله مثل كتابيه عن أبي العلاء ، ومع المتنبي ، وفي حديث الأربعاء ، ومن حديث الشعر والنثر . وكذلك في تحليل طه حسين للصفات النفسية عند أبي تمام وابن الرومي وما كان لصفات كل منهما من أثر في فنه.

وانتهي أستاذنا إلي أن مفكرنا العربي طه حسين قد وصل في تطور منهجه النقدي إلي كلاسيكيه جديدة فيها من النقد العربي في عصوره الزاهرة أصالته وعبقريته ، ومن الفكر الإنساني الحديث اتساقة ومنهجيته التي تجمع بين العلم والذوق في فلسفتها الجمالية.

أما الفصل السادس من الكتاب وهو الفصل الذي أضافه للطبعة الجديدة ،فقد جعله أستاذنا بمثابة التأريخ والتقويم للاتجاه النفسي ومكانة هذا الاتجاه في دراسة الأدب ونقده.

فمنذ الربع الأول من القرن الحاضر بدأت جماعة الديوان في ضوء مطالعاتها وتأثرها بالنقد الإنجليزي تحاول محاولاتها في تجديد الشعر العربي . وتكتب بعض الفصول النقدية تقوم بها شعر الشعراء من أمثال حافظ وشوقي، وتقدم بها أحيانا للدواوين التي صدرت عن الجماعة ، أو تنقد من خلالها بعض قدامي الشعراء . وقد كشفت هذه الدراسات عن تنبه جماعة الديوان للصلة بين النواحي النفسية

من جهة والإبداع والنقد الفني من جهة أخري . وأظهر ما يتجلي ذلك كان في دراسة العقاد والمازني أكثر المتحمسين بين جماعته . بل بين النقاد المعاصرين للاتجاه النفسي:» فهو الذي يقول في مقال له بعنوان«النقد السيكلوجي» أو النفساني إنه أحقها جميعا بالتفضيل في رأيي وفي ذوقي ، لأنها المدرسة التي تستغني بها عن غيرها ، ولا تفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المفقود».(١)

أما طه حسين فلم يسلكه المؤلف بين نقاد التحليل النفسي وانما اتخذ من عرض منهجه ـ في فصل خاص من الكتاب أشرنا إليه ـ نموذجا للناقد الحديث الذي يعمق نقده بالالتفات إلي النواحي النفسية.

ثم أشار الباحث إلي بحوث الأستاذ أمين الخولي ووقف عند بحثه الذي سماه « البلاغة وعلم النفس » ،والذي رأي فيه أستاذنا أنه من الكتب التي تتولي دراسه المظاهر والخصائص المعنوية أو العقلية أو الروحية في الإنسان.

ثم استعرض الباحث أهم الكتب والدراسات التي أثار فيها المتخصصون في الأدب والنقد قضايا وحللوا أعمالا أدبية أو نقدية في ضوء الكشوف النفسية الحديثة. فأشار إلي الرسالة العلمية التي قدمها الاستاذ الدكتور / مصطفي سويف لنيل درجة الماجستير في علم النفس والتي نشرت بعد ذلك في كتاب بعنوان : « الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة » . وعرض أستاذنا لما جاء في هذا الكتاب من دراسات تجريبية ونظرية تتصل بعملية الإبداع الفني.

ثم انتقل إلي كتاب التفسير النفسي للأدب للأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل (دار المعارف بمصر ١٩٦٣) بعرض الكتاب ورأي انه خير مايمثل الاتجاه النفسي ويخطو به خطوة إلى الأمام.

ثم تفضل رحمه الله بعرض لكتابي « قضايا النقد الأدبي» مستشهدا ببعض فصوله ـ وعلي الأخص فصل الذاتية والموضوعية ، وفصل الخيال وبعض الدراسات التحليلية للشعر العربي ـ علي الربط بين النقد والدراسات الإنسانية الأخرى.

---

(١) الأخبار ٥ / ٤ / ١٩٦١ ومن الوجهة النفسية ص ٢٠١.

ثم عرض لكتاب بدوي طبانه « التيارات المعاصرة في الأدب والنقد » عارضا للاتجاه النفسي في النقد في مواضع من كتابه، كما أشار إلي بحث «الموهبة الشعرية ووظيفة الشعر عند شوقي» ،وهو بحث للأستاذ خلف الله نشر ضمن بحوث ودراسات في العروبة وآدابها . وهو من البحوث التي يستشهد بها علي صلة قضايا الموهبة الشعرية بالدراسات النفسية ، ثم انتهي هذا العرض التاريخي بكتاب الدكتور يوسف عز الدين عن « شعراء العراق في القرن العشرين » بغداد ١٩٦٩ م .ووقف عند التراجم الذاتية بصفة خاصة ،وعند الأحاديث التي كانت تدلي بها الشخصية الأدبية والتي تكشف عن جوانب من حياتها . وأورد الكتاب نماذج من هذه التراجم تكشف عن آثار ظاهرة أو باطنة في نتاجهم الشعري مما يدخل في المفهوم العام للصلة بين علم النفس والأدب.

كان هذا هو مجمل ماطرحه كتاب من الوجهة النفسية من موضوعات وما آثاره من قضايا وبقي الآن أن ننظر نظرة تقويمية لأهمية هذا الموقف وموقف أستاذنا الكبير منه.

ثالثا : تقويم عام

ليس من شك في أن كتاب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » قد قدم بين يدي المكتبة العربية أول محاولة علمية لإرساء دعائم الاتجاه النفسي في درس الأدب ونقده . وأنه قد نبه الأذهان إلي رافد هام من روافد النقد الحديث هو الرافد النفسي متتبعا مجري التطور الذي مرت به الدراسات النفسية ، والذي كان من أثره أن امتدت بحوث علم النفس إلي بعض ظواهر الأدب وميادينه ، واتجهت أبصار رجال الأدب إلي الإفادة عن تلك البحوث في درسهم ونقدهم . وقد عزز الباحث هذا الواقع العملي بآراء العلماء ، وبالعرض المفصل لدراسات بلاغي عربي قديم ، وناقد عربي حديث، وإيراد الشواهد من النقدين الأوربي والعربي لتأكيد التلاحم بين الدراسات التي تبحث في أسرار النفس والنتاج الفني الذي يصدر عنها.[1] .

(١) من الوجهة النفسية ص ٢٤٨ .

علي أن فكرة الصلة بين علم النفس والأدب قد أثارت منذ دعا إليها أستاذنا الكبير من الجدل والمناقشة بين الدراسين والنقاد المحدثين ، تفاوت موقف النقاد منها : فمنهم من يقف في أقصي اليمين مؤمنا إيمانا عميقا بالنقد النفسي يؤثرة علي ما عداه من المدارس ويمثل هذا الاتجاه « العقاد » ومنهم من يعاضه يعارضة شديدة ،ويحذر من مغبة إقحام علم النفس علي الميدان الأدبي ويمثل هذا الاتجاه « الدكتور مندور » في أقصي اليسار ...وبين اليمين واليسار اتجاهات متقاربة تدعو إلي الإفادة من البحوث التي أحرزها علم النفس الحديث،وعلي رأس هؤلاء « خلف الله» وعز الدين اسماعيل .يؤكد أولهما أهمية الكشوف النفسية علي اختلاف في تعميق النقد الأدبي وتوسيع آفاقه ، ويعد وجهة النظر النفسية عنصرا هاما من عناصر المنهج الأدبي المتكامل ، ويعول ثانيهما أكثر ما يعول علي التحليل النفسي للعمل الأدبي ، ويعتبر الأدب المسرحي المجال الرئيسي لهذا المنهج[1] .

هذا الجدل الشديد بين اليمين واليسار يجعلنا حريصين علي أن ننبه إلي موقف أستاذنا من هذه المعركة وقد حددها هو نفسه حين جعل موقفه موقفا وسطا بين اليمين واليسار . ولم يكتف بهذا بل أشار إلي ماهو أهم وهو أن ما يدعو إليه ليس إلا عنصرا من عناصر المنهج النقدي المتكامل الذي لاتستعبده نظرية أو أيديولوجية معينة أو فكرة سابقة مستبدة،بل هو المنهج الذي يدعوا إلي الاتجاه لنفسي ، ويفسر ـ في ذات الوقت ـ المجال للنظرة التكاملية التي تؤثر النظرة الموضوعية الشاملة ، وتفسح صدرها لكل المعارف علي ألا تستعبدها هذه المعارف.

علي أن المعركة التي احتدمت بين اليمين واليسار في استخدام المنهج النفسي تقتضينا في ختام هذا البحث أن نخلص ببعض الحقائق الهامة التي قد تلقي بعض الضوء أمام طلابنا ، حتي نهيء لهم وسائل المعرفة الحقة التي تكشف لهم الرؤية ، وتجعل سبيلهم للنظر والفهم والحكم سليما ومأمون العواقب . ولنجمل بعض هذه الحقائق فيما يأتي :ـ

أولا : يستفيد الأدب والنقد الأدبي من علم النفس في جانبين أساسيين هما :

---

(١) المرجع السابق ص ٢٥١

عملية الإبداع الفني أولا ثم الاستقصاء النفسي لأدباء بأعيانهم لإلقاء الضوء علي أعمالهم وتيسير فهمها بطريقة أكثر عمقا .

ثانيا : يختلف علم النفس عن الأدب في أن الأدب هدفه الأول إدراك العنصر الشخصي الفردي المميز لكل أديب ، ومن هنا كانت مهمة الناقد الأولي أن يكشف لنا عن هذه الخصائص الفردية التي لاتتشابه ، والتي تكون لدي الفنان أو الأديب دنياه الفريدة والمبتدعه.

أما علم النفس فيتناول الظواهر العامة فحين يدرس علم النفس موضوع الخيال أو العاطفة أو غريزة من الغرائز فهو يدرسها كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها . أما الأديب فهو حالة خاصة وما لديه لايمكن تعميمه . وكذلك الشخصيات الأدبية التي يخلقها أو يصورها أدباء تعتبر شخصيات فردة متميزة ، حتي ولو اشتركت في لون واحد من الصفات . فالبخيل عند موليير غير البخيل عند بلزاك ، وهجاء بشار غير هجاء الحطيئة وابن الرومي.

ومن هنا ينبغي أن نحذر الحذر التام ونحن نستخدم قواعد علم النفس في نقد الشخصية الإنسانية حتي لانقع في تعميم يذهب أول مايذهب بأصالة العمل الفني. فمن الصعب أن نفهم شخصية مافي ضوء قوانين عامة ونحن نعلم أن النفوس البشرية لاتتطابق ، فالبشر ليسوا قوالب طوب أو قطعا من الصابون في صندوق ، وإذا كان علم النفس ينتهي إلي صفات عامة للكائنات البشر فهي أثواب مجردة لايمكن أن تصلح لكل فرد في كل وقت. (١)

ثالثا : إن الاستقصاء النفسي قد يوضح جوانب هامة في الشخصية الأدبية أوالنص الأدبي، وقد يلقي الضوء علي ما يعين علي فهمه، وقد يثري رؤية الناقد ويوسع آفاق إدراكه . ولكن ينبغي أن نؤكد علي أن الحكم بالجودة والرداءة أمر لايقرره هذا الاستقصاء. فإن خصائص الجودة والرداءة أمور تحكم فيها

(١) في الأدب والنقد ص ٤٠ ـ ٤١ .

نظـرية صحيحة في القيمة الأدبية تطبق علي الآثار الأدبية عند مباشرة تحليلها [1].

رابعا : لايجوز أن ننسي أبدا أن النقد ليس في نقل الاهتمام من الأثر الفني إلي التاريخ أو السياسة أو علم النفس أو الفلسفة أو الفقه اللغويّ أو علوم الجمال ، وإنما النقد الأدبي يستعين بكل هذه العلوم علي ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التي هي العناية بصورة الشعر دون ظروفه ، أو قل هي تعقب عناصر العمل الفني ومقوماته لنري بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتاز هذه العمل عن ذاك ، أو لماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئه أو سامعه (٢).

---

(١) مناهج النقد بين النظر والتطبيق ص ٥٢٤.

(٢) قضايا النقد الأدبي للمؤلف ص ٣٩٢.

محتويات الكتاب